ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

2



На суперобложке
рисунок Юрия Анненкова
1921 год

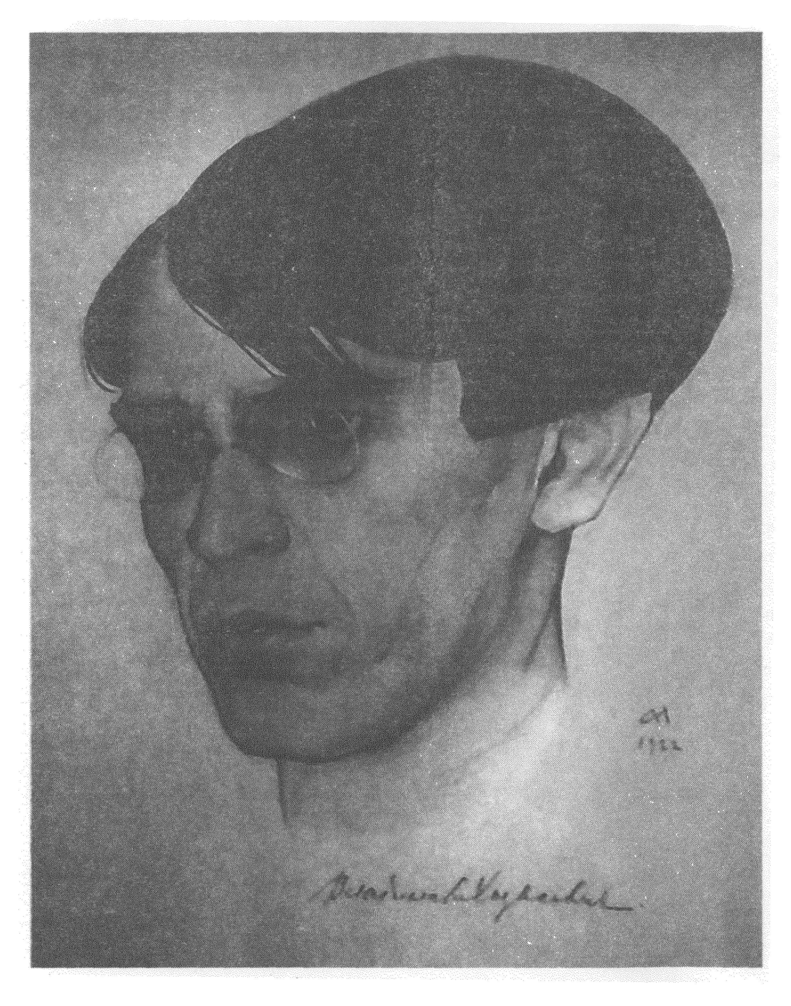
ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

2

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ



МОСКВА «СОГЛАСИЕ» 1996

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

ТОМ ВТОРОЙ

Записная книжка
Статьи о русской поэзии
Литературная критика
1922-1939

МОСКВА «СОГЛАСИЕ» 1996

ББК 83.3Р7
Х 69

Составление, подготовка текста
И.П.АНДРЕЕВОЙ, С.И.БОГАТЫРЕВОЙ, С.Г.БОЧАРОВА,
И.П.ХАБАРОВА

Комментарии
И.П.АНДРЕЕВОЙ, С.И.БОГАТЫРЕВОЙ, С.Г.БОЧАРОВА,
И.А.БОЧАРОВОЙ, А.Ю.ГАЛУШКИНА, А.Л.ЗОРИНА,
А.Б.РАНЧИНА, М.Г.РАТГАУЗА

Редактор
В.П.КОЧЕТОВ

Художественное оформление
Т.Н.РУДЕНКО, С.А.СТУЛОВА

Руководитель программы «Согласие»
В.В.МИХАЛЬСКИЙ

Федеральная программа книгоиздания России

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту № 95-06-1776

$Х \frac{4603020101-017}{8Д1(03)-96}$

ISBN 5—86884—043—7 (Т.2)
ISBN 5—86884—041—0



ЗАПИСНАЯ КНИЖКА

У поэта язык, система образов, выбор эпитетов, ритм, характер рифм, инструментовка стиха, словом, все, что зовется манерой и стилем, — есть выражение духовной его личности. Изменение стиля свидетельствует о глубоких изменениях душевных, причем степень перемены в стиле прямо пропорциональна степени перемены внутренней. Поэтому внезапный переход от классицизма к футуризму означал бы внутреннее потрясение прямо-таки катастрофическое, какого, конечно, человек вынести не в силах. Однако N, N_1, N_2, N_3 и т.д. — вынесли и благополучно здравствуют как ни в чем не бывало. Что это значит? Только то, что они никогда не были ни классиками, ни футуристами, — ничем. На пресловутом «пароходе футуризма» они едут такими же зайцами, какими были на парусных кораблях классицизма.

* * *

Поэтическое творчество — чудо и тайна. Однако N задает ученикам своим «к след<ующему> разу» написать по стихотворению таким-то и таким-то размером. Какой ужас! Практические занятия по чудотворчеству! Генеральная репетиция литургии!.. Ну, учитель состарился и изверился. Но чего смотрят ученики?

* * *

Z призывал лет 20: «Ей, гряди, Революция!» Накликал — и испугался: нельзя ли назад? Совсем как у Гете — ученик мага:

Стань у печи,
Веник, снова,
Слушай слова
Мудрой речи...

А веник не слушает, а вода прибывает и уже дошла бедному Z до подмышек.

* * *

Шепотком:

В 1915: «Знаете, Распутин с царицей ходят в баню и оттуда посылают радиотелеграммы в Берлин. А Николай в это время»... и проч.

В 1917: «Знаете, Керенский перевез Т<име> в Зимний Дворец и купается с ней в мраморной ванне»... и проч.

В 1919: «Знаете, Ленину явился во сне Гермоген»... и т.д.

Что это значит? Что идея монархии изжита, а холопство — нет.

* * *

Я могу говорить с Z о литературе. Но играть с ним в карты — слуга покорный: тут я хочу иметь дело с порядочными людьми.

* * *

Рисунки Гоголя к последней сцене «Ревизора» сделаны, конечно, под влиянием Флаксмана (или Ф. Толстого, если его рисунки к «Душеньке» старше гоголевского наброска). Это — Олимп. Левая рука городничего по отнош<ению> к жандарму играет роль фигового листа. Итак — это *пародия*. Персонажи «Ревизора» — внизу, боги — вверху. Опять-таки здесь отразилась основная мысль Гоголя: «Как пошлость провинциального городишки возвысить» и проч. (Высокое в низком. «Земные боги»...) [Поискать у Фл<аксмана> и Т<олстого>, нет ли *прямого* прототипа гоголевского рисунка.] [Пародия — преображение низкого, обыденного — чертами, заимствованными из изображения предмета высокого и чудесного.] [Стиль несомненен, поискать соответствий в композиции.] [Центр — сердце жанд<арма>.] (Кстати, не крестится ли вольнодумец судья? «И все пред Бога притекут, обезображенные страхом...»)

Тредьяковский.
Рылеев.
Пушкин.
Лермонтов.
Радищев.
Мельшин.
Достоевский.
В. Одоевский.
Кюхельбекер.
Бальмонт.
Горький.
Даже Чулковы
и Эренбурги.
А сколько еще?
Нет, это явление
национальное...

Радищев.
П.Я.
Бестужев.
Герцен
Огарев.
Полежаев.
Леонид Семенов!
Боратынский.
Л. Толстой.
Новиков.
Тургенев.

Гоголь.
Ростопчина.
Мицкевич.
Лесков.
«Кадетский монастырь»: за сочинение чего бы то ни было в прозе — 15 розог, за стихи — 25. Даже за «патриотические».

Плещеев.
Успенский.
Проклятие Мицкевича.
Добролюбов.
Чернышевский.
Помяловск<ий>.
Некрасов.
Полонский.
Фофанов?

Златовратский. Суриков. Салт<ыков>-Щедрин. Княжнин.
Капнист.
Писемский.
Островский.

Ист<ория> русск<ой> поэзии (м.б., вообще литературы) есть история уничтожения рус<ских> писателей. Кто-то (Горнфельд) мне говорил, что почти теми же словами писала об этом Роза Люксембург.

* * *

В русском народе нет *положительного* национального сознания. (Что еще далеко не делает его космополитическим.) Есть зато резко выраженное *негативное*: «я, слава Богу, не француз, не поляк, не жид».

Все басурманы, все плохи. (А чем мы хороши?) Ох, оттого-то и удаются так хорошо погромы (еврейские, немецкий летом 1915 г. в Москве).

* * *

Царенка Алексея рядили матросиком и проч.

1921, 5 апр.

* * *

С Горьким разговор о зажигалках.

Тоже.

* * *

Луначарский — великолепный чтец. (Вечер у Каменева.) Блестящий оратор. Но совсем слабый художник; особенно стихи.

Тоже.

* * *

Три лозунга Франц<узской> революции: Свобода, Равенство, Братство. Но Фр<анцузская> рев<олюция> фактически осуществила лишь первый, будучи бессильна осуществить 2-й и 3-й. Революция Русская осуществляет 2-й, Равенство, временно зачеркивая 1-й и 3-й. (Диктатура одного класса.) Итак, до Братства человечество еще не доросло. Некогда оно будет осуществлено 3-й Великой Революцией, которая eo ipso[1] восстановит и 1-й, и 2-й лозунги. (Вяч. Иванов.)

10 апр. 1921

* * *

Пушкин — творец автономных миров, теург. Он поэтому многосмыслен. Лермонтов тенденциозен и не теургичен. Из Лермонтова не выжмешь ничего, кроме Лермонтова. (Который велик, конечно.)

1921, май

---

[1] Тем самым (*лат.*). Здесь и далее редакторские примечания обозначаются цифрами, примечания В.Ф.Ходасевича — звездочками.

* * *

Коммунизм — внутри нас.

1921, 20 мая

* * *

Обязательно написать автобиографию.

Тоже.

* * *

Ангарский говорил летом 1920 г., что мы держимся не своей силой, а вражеской слабостью. Прав. Несчастие контрреволюции (или того, что так называется) в слабости физической и моральной: песок сыплется, *одряхлели, кончены.*

1921, 1.VI

* * *

Вопрос о роли личности в истории пора пересматривать, особенно этим должны заняться марксисты. Впрочем, Ленин умен и, наверное, на сон грядущий уже почитывает Карлейля.

Тоже.

* * *

Плоть, мир окружающий: тьма и грубость. Дух, вечность: скука и холод. Что же мы любим? Грань их, смешение, узкую полоску, уже не плоть, еще не дух (или наоборот): т.е. — жизнь, трепет этого сочетания, сумерки, зори.

1921, 2.VI

* * *

В зарубежной печати русской — океан шутовства и пошлости. Там подвизаются Lolo и Аверченки. Им надо есть? Согласен. Но есть тысячи профессий, кроме шутовской... хуже, чем шутовской, ибо позорен не

просто нищий уличный шут, а шут «культурный», «литературный». Еще позорнее — шут-эмигрант. Ведь «родина» для Аверченок «священна» и «гибнет». Какие же звуки в их «лире»? — Танго. — Гадко и подло.

1921, 25 мая

* * *

25 марта, когда хоронили убитых при взятии Кронштадта, палили из пушек. Обыватели радовались (в хвостах у лавок):

— Пришла французская эскадра. — Как, по льду? Даже этого не смекнули.

Тоже.

* * *

Сегодня я поймал за хвост беса смирения. Доведенный уже до последнего, до предела, — вдруг подумал: а ведь мудрее и драгоценнее — смириться, быть покорным и благосклонным ко всем и всему. И сейчас же почувствовал, что это от бессонной ночи, целого дня беготни, от голода и тихого дождика за окном. Смирение слабого — бес. Смирение сильного — ангел.

8 июня 21

* * *

Даже те, кто понимает и ценит мои стихи, жалеют об архаичности языка их. Это недальновидно. Мои стихи станут общим достоянием все равно только тогда, когда весь наш нынешний язык глубоко устареет, и разница между мной и Маяковским будет видна лишь тончайшему филологу. Боюсь, что и *русский*-то язык сделается тогда «мертвым», как латынь, — и я всегда буду «для немногих». И то, если меня откопают.

25.VI.21

* * *

Все мы несвоевременны. Будущее — повальное буржуйство, сперва в капитализме, потом в «коопе-

ративно-крестьянском» американизме, в торжестве техники и общедоступной науки, в безверии и проч. Лет в 400 человечество докатится до коммунизма истинного. Тогда начнется духовное возрождение. А до тех пор — Второе Средневековье. Религия и искусство уйдут в подполье, где не всегда сохранят чистоту. Будут сатанинские секты — в религии, эстетизм и эротизм — в искусстве. Натуры слабые, но религиозные или художнические по природе останутся на поверхности. Первые будут создавать новые, компромиссные религии (не сознавая, что кощунствуют), вторые — того же порядка искусство. Совсем слабые, бессознательные, найдут исход для томлений своих в истеризме и самоубийствах (религиозные) или в апашестве (художники). А потом — Ренессанс. А уж за ним — «предсказанное».

25.VI.21 г.

• • •

На это возразят: вы будущее созидаете из элементов прошедшего, только в новых сочетаниях. Ну, конечно. Материалы-то все уж даны давно. Того, кто в 14 в<еке> предсказал бы нашу эпоху, можно было бы укорять в том же самом. А все-таки он был бы прав.

25.VI.21 г.

• • •

Один материал, м. б., будет новый, вроде радия (если радий нов). Это — если *наука* упрется в Бога, «откроет» Его. Ну, тогда уже и не знаю, как все пойдет. Тогда все перевернется. «Предсказанное» сбудется, но не так, как мы нынче можем себе представить.

25.VI.21 г.

• • •

Слова прививаются необычайно быстро. *Всякая* оппозиция уже называется контрреволюцией. Дьякон в Бельском Устье говорит, что Николай II удалил из армии Мих<аила> Александровича «как контрреволюционера».

<Бельское> Устье, 9 сент. 21

* * *

Тот же дьякон вздыхает:

— А за границей теперь пивцо попивают, колбасики разные кушают...

Он же:

— Благоприятнейшая девица Мария Сергеевна. Красоты неописуемой и не ест ничего: вот невеста!

<Бельское> Устье, 9 сент. 21

* * *

Чудо-агитатор (где-то в деревне, около Бельского Устья). Он говорил крестьянам 3 года тому назад: «Товарищи! Бога выдумали буржуи, чтобы заставить вас сидеть смирно. Бога нет. Следовательно — » и проч.

Теперь он же говорит: «Товарищи! Вы видите, какое кругом озверение: брат на брата, сын на отца. Разруха, бунты. Нет никакого смирения. Разве Бог потерпел бы это? Значит — Бога нет». Можно сказать, «комсофист».

Б<ельское> У<стье> 9 сент. 21

* * *

Мастерство, ремесло — скорлупа, внешняя оболочка искусства, м. б., его формующая поверхность. В поэзии она тоньше, чем в других искусствах, нечто вроде слизистой оболочки, почти уже имеет только поверхность. Поэтому, касаясь ее, тотчас попадаем в живое, чувствительное тело самой поэзии. Вот *еще* почему невозможны поэтич<еские> студии и почему, когда дело идет о поэзии, неприменима старая аналогия: в музыке — гаммы, в живописи зарисовки и т.д. (Развить это.)

П<етер>б<ург>, 16/III 22



СТАТЬИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ГРАФИНЯ Е.П.РОСТОПЧИНА

Ее жизнь и лирика

Храни мой слабый след, храни
о мне преданье.

Ростопчина

I

Если вычеркнуть из биографии Ростопчиной все то, что относится к литературной ее деятельности, получится описание самой обычной жизни барышни и дамы, жившей в первой половине минувшего столетия. Барышня, дама — вот образы, прежде всего встающие перед нами в биографии поэтессы, некогда славной, ныне забытой. Поэзия, судьба литературная только резче вычерчивают контуры этих образов.

Творчество Ростопчиной никогда не предваряло жизни, никогда не подчиняло действительного мира творимому. Наоборот, само оно по пятам следовало за жизнью, вмещалось в нее целиком. Жизнь Ростопчиной, такая обычная и такая трогательная в своей банальности, все-таки в чем-то крупнее ее поэзии. Именно поэтому в книгах ее так много похожего на лирический дневник, так много автобиографических намеков и прямых воспоминаний, столько стихотворений «на случай», посвящений, «ответов».

Но самая жизнь, запечатленная в этих воспоминаниях, похожа на старинный роман: не такой, чтобы ему суждено было отчеркнуть главу в истории литературы, не такой, чтобы именем его героини впоследствии назвалась целая эпоха, а — средний роман среднего, не слишком изобретательного писателя о среднем герое. Можно сказать: ничто так не похоже на роман самой Ростопчиной, как ее собственная жизнь.

Кто же героиня такой «средней» русской повести? Она, конечно, должна происходить из хорошего дворянского рода, отец ее — или чиновник, или помещик. Отец Ростопчиной, Петр Васильевич Сушков, был чиновник. Мать происходила из помещичьей семьи Пашковых. Родилась Ростопчина в Москве и в ней выросла. Памятью нашествия Наполеона освящена у нас первая половина XIX столетия, с этим нашествием так или

иначе связаны были все судьбы: Ростопчина родилась на рубеже двенадцатого года — 23 декабря 1811 г.

Ей предстояло стать героиней трогательного романа. Такие герои рано остаются сиротами: мать Ростопчиной умерла, когда маленькой Додо было всего шесть лет. Отец, по делам то служебным, то семейным, был в непрестанных разъездах. Додо его почти не видала. Точно так же и Марина, героиня романа Ростопчиной «Счастливая женщина», в детстве «знала, что у нее есть отец, подобно тому как каждый из нас мог бы знать, что у него есть своя звезда, хранительница и сопутственница, данная роком, но почти не видела своего отца, как все мы не можем видеть своей звезды».

Будущих героинь воспитывали бабушки и дедушки: Додо жила в доме отца покойной своей матери, И.А.Пашкова. Но известно всем, что дедушки днем запираются в своих кабинетах, а по вечерам играют в карты. Таков был и старик Пашков. Женщины, окружающие в домашнем быту девочку, которой предстоит жить в «свете», делятся на светских дам, светских барышень и светских старых дев: бабушка Додо Сушковой была светской дамой, одна из теток, дочерей бабушки, светской барышней, позднее вышедшей замуж, а другая так и осталась светской старой девой. Визиты, обеды, балы, французский язык, немного литературы, сурьма, пудра и сплетни — вот жизнь этих женщин. Ясно, что им некогда было воспитывать Додо. К тому же героиня светской повести с детства должна быть сдана на руки гувернеров, гувернанток, учителей французского языка, музыки и танцев. Среди этих людей протекло детство Додо.

Чуть ли не все русские поэты первой половины прошлого века находили в детстве какую-то таинственную, отцовскую или дедовскую, полуфранцузскую, полурусскую библиотеку. Эта чудесная библиотека раз навсегда покоряла детское сердце, становилась милым убежищем и единственною отрадой. В точности не известно, нашла ли и Ростопчина в свое время такую библиотеку, но можно предположить, что и в этом судьба ее не отличалась от средней судьбы будущего мечтателя: семья Сушковых далеко не чужда была литературы, и в раннем возрасте Евдокия Петровна самостоятельно познакомилась со словесностью, как отечественной, так и европейской. «Книги

заменяли ей воспитателей» («Счастливая женщина»). Произведения Шиллера, Байрона, М.Деборд-Вальмор, Жуковского, Гете, Карамзина рано сделали ее мечтательницей. Мир загадочный и романтический пленил ее воображение. Высокие чувства, пылкие страсти, характеры решительные и гордые — все это говорило ей о некоем бытии, прекрасном и полном.

Но дома, в семье, приютившей ее, не в бытии, но в быте, вставала горькая правда действительности, маленькие волнения фамусовской Москвы. Ничтожество модничанья бабки, сплетни теток — все это рано научило Додо противополагать скудную ее жизнь прекрасному и полногласному миру, созданному в ее воображении поэтами.

Еще двенадцати лет Додо сама стала писать стихи. Как водится, своевременно была написана и сожжена первая подражательная поэма «Шарлотта Кордэ». Ни эта поэма, ни ранние стихи, кроме одного французского экспромта, до нас не дошли. Вероятно, это были более или менее восторженные «мечты неопытной души» о чем-то неопределенно высоком и неопределенно героическом.

II

Зимой 1828 года произошло в жизни Додо событие, вообще важное в жизни ее современниц, а для нее ставшее даже роковым: это был тот «первый бал», «первый выезд», о которых так много писалось в былых романах. С этого дня Додо посвящена «свету». Кончилось детство, и о нем вскоре она уже только вспоминает:

Дни детства, полные страданья,
Неконченных, неясных дум,
Когда в тревожном ожиданье
Мой юный оперялся ум,
Когда в тиши, в уединенье,
Событьем были для меня
Небес вечерние явленья,
И ночи мрак, и прелесть дня.

Теперь, «в осьмнадцать лет», хотелось иных, более реальных, захватывающих событий, хотелось ближе изведать то прекрасное бытие, о котором когда-то так неполно и смутно мечталось.

Стоило у Островского Бобылю подойти поближе к Снегурочке, как на место ее подвертывался корявый леший. Стоило бедной Додо попытаться приблизиться к мечтанному бытию, как на месте его оказывался все тот же быт: «свет», то есть бесконечное множество все тех же бабушек и теток. Но все-таки она знала, что где-то за «светом» есть подлинно прекрасный, воистину светлый мир. Однако не приходил царевич, чтобы расколдовать этот темный быт, спасти Додо от действительности. И ей казалось уже, что лучше умереть:

Дай Бог, чтоб младости, безрадостной,
бесчарной,
Скорее наступил желаемый конец,
И чтобы смерти дух, крылатый, светозарный,
Надел на голову мне маковый венец.

Бедной девочке кажется, будто ей уже поздно мечтать о счастии:

Я верю горю без сомненья,
Но к счастью в сердце веры нет!

Все это ужасно грустно, но так и должно быть. В конце концов, двадцать лет, бабушки и тетки берут свое: Додо не умирает, а выезжает в свет, она не в силах ему противиться, она блистает. Временами ей самой кажется, что «идеал» позабыт:

Я в горний мир не увлекаюсь,
Я песней сердца не пою...
Но к хладу жизни приучаюсь
И уж существенность люблю.
Существенность! Она решенье
Загадки жизни...

Такие мрачные афоризмы пишет Додо Сушкова в 1832 году. Она уже собирается «подписать с мечтой разрыв».

Итак, жить более незачем, героиня побеждена, она слабеет... Самое время явиться живительной «первой любви». И она, конечно, является.

На балах Додо имела чрезвычайный успех. Она была очень красива. Поклонники ее окружали. Немало было среди них выгодных и блестящих партий. Но ведь все же мы знаем, что сердце героини должно принадлежать молодому человеку бедному, хотя и благородному, с чувствами неподдельными, с душою, открытой для всего поэтического и возвышенного. Таким молодым человеком был, кажется, князь Алек-

сандр Голицын. Их первая любовь должна быть несчастна. Может ли героиня любить без препятствий? И в самом деле, бабушка с тетками порешили, что для Додо Голицын не пара. Были, конечно, и слезы, и жалобы, но, в конце концов, Додо покорилась. Она дала согласие богатому и не менее знатному жениху, сосватанному тетками, графу Андрею Федоровичу Ростопчину, сыну знаменитого московского главнокомандующего. Об этом сватовстве кузина Додо, Е.А.Хвостова, рассказывает:

«Свадьба эта сладилась совершенно неожиданно для всех нас и грустно удивила меня. Кузина, за неделю до решения своей участи, писала мне и с отчаянием говорила о своей пламенной и неизменной любви к другому. Но как выразить мое удивление, я не верила глазам и ушам своим, когда меня встретила кузина, не бледная, не исхудалая, но веселая, цветущая, счастливая. Первое ее восклицание было: "Представь себе, Catherine, вся Москва завидует моей участи, моим бриллиантам, а какой у меня будет кабинет! просто игрушечка; жених мой во всем советуется со мной". Мне сделалось невыносимо грустно: неужели, думала я, и мне суждено выйти замуж по расчету?»*

Это было в мае 1833 года, Додо не была героиней трагедии: ей не предстояло умереть, как Джульетте, а предстояло, как героине печальной, банальной повести, сполна изведать «существенность» и действительно подписать разрыв с былыми мечтаниями. Она стала графиней Ростопчиной.

Злые языки говорили, что Додо, которой уж очень не хотелось выходить за Ростопчина, пыталась пойти на компромисс; существует следующий анекдот: за ней усердно ухаживал тогдашний московский лев, князь Платон Мещерский. Однако формального предложения он не делал. И вот будто бы на балу у генерал-губернатора, чтобы толкнуть Мещерского на решительные действия, Додо сказала ему, что, кажется, принуждена будет выйти замуж; на это Мещерский ответил: «Стыдитесь, Додо, с какой целью вы мне это говорите?» Весь анекдот носит характер

---

* Записки Е.А.Хвостовой, рожд. Сушковой. Материалы для биографии М.Ю.Лермонтова. СПб., 1870 г.

запоздалой светской сплетни: через двадцать семь лет после смерти Ростопчиной автор заметки все еще находит нужным укрыться за псевдонимом: Старушка из степи*. Но можно все же заметить, что достоверно одно: московское общество и тогда уже знало: Додо Сушкова идет под венец не по доброй воле.

Ей предстояло испытать много тяжелого. Брак был несчастлив. Помимо того, что он был заключен без любви со стороны Евдокии Петровны, существовали тому и еще какие-то причины, на которые смутно намекает брат поэтессы, С.П.Сушков, в биографическом очерке, им написанном. Впрочем, он говорит, что распространяться на эту тему «бесполезно»**. Достоверно известно лишь то, что Ростопчин был на три года моложе своей жены, то есть женился девятнадцати лет***, что был он человек с какими-то «странностями», что о жене думал он мало, более времени уделяя то конскому заводу, то собиранию картин, что до 1836 года, когда граф ездил на минеральные воды, детей у них не было. В общих чертах показания эти подтверждает и Л.Ростопчина, дочь поэтессы, в своей «Семейной хронике». Она характеризует отца как гвардейского «шалуна», кутилу, рано истаскавшегося, лысого в 19 лет и проч.

По стихам Ростопчиной можно проследить всю жизнь ее, как по дневнику. Писала она много. Но в собрании ее стихов нет ни строчки, написанной между августом 1832 и январем 1834 года. Вероятно, того, что было написано во время сватовства и в первые месяцы брачной жизни, проведенные в деревне, она не считала возможным печатать. Как бы то ни было, в книгах ее весь этот период отмечен молчанием, и вслед за ним, как вздох облегченной усталости, звучат первые слова следующего отдела:

Подчас, измучившись тоскою,
Тяжелым сном душа замрет,
И много дней своей чредою
Над мертвой время пронесет...
Но если вдруг она очнется...

---

* Русский Архив, 1885 г., № 10.

** См. «Сочинения гр. Ростопчиной». СПб., 1890 г., т. I.

*** Русский Архив, 1868 г., стр. 854: Материалы для полного собрания сочинений и биографии гр. Ф.В.Ростопчина.

III

Подобно Ненскому, мужу «Счастливой женщины», Андрей Федорович не препятствовал жене своей жить, как ей нравится. Поскольку позволяли светские приличия, он не мешал ей. Ростопчина «очнулась» зимой 1834—35 года, в Москве, и, конечно, на бале. В это время, выстрадав, видимо, много и со многим примирившись, писала она какой-то «Прежней наперснице»:

Дитя, вопросами своими,
Молю, мне сердца не пытай!..
Боюсь, что, соблазнившись ими,
Проговорюсь я невзначай...
Нет! Нет! Я гордого молчанья
Навек дала благой обет...
Не лучше ль утаить страданья,
Которым исцеленья нет?..
Не лучше ли предстать на бале
С улыбкой, в полном торжестве,
Чем жертвою прослыть печали
И на зубок попасть молве?
Увидя раннее крушенье
Своей надежды и мечты,
Поверь, — умно искать забвенья
В чаду и шуме суеты.

С этой поры бал окончательно завладел Ростопчиной. Оказалось, что это и есть то место, где так хорошо скрываются причины тоски, где романтические мечтания с волнующей и хрупкой скудостью осуществляются в действительности. Кавалеры в плащах Чайльд-Гарольда, учтиво-красноречивые взгляды, томная струнная музыка, «игра страстей» под маской холодности, рукопожатия, многозначительные и как будто случайные улыбки, разом и обещающие и небрежные, легкие любовные шалости, которые неизвестно еще, к чему приведут, словом, все то, что делает каждый бал немного маскарадом, — все это пленило ее. Бал сделался для Ростопчиной чем-то вроде «искусственного рая», причудливым синтезом быта и бытия, созвучием двух голосов, из которых, говоря ее же словами, один, «обворожив, на небо увлекает», другой «к быту земли приковывает нас».

И вот из-под власти этого очарования она уже никогда не могла выйти. Пленное воображение ее неутомимо создавало образы мучительные и прекрасные. Светская барышня превратилась в даму, все еще не забывающую прежних мечтаний. Пока героиня ро-

мана была девушкой, она свободно и просто тянулась к радости; теперь, когда она сделалась дамой, настало для нее время новых сомнений: мечты о личном счастии столкнулись с законами супружеского долга и со страхом перед так называемой «беспощадностью света». В этих сомнениях, в этой внутренней борьбе, молчаливой и гордой, почерпнула Ростопчина новые страдания, новую боль и радость, новые мотивы для своей лирики.

В старозаветных романах между сакраментальной фразой: «она почувствовала, что готовится стать матерью» — и «первым, слабым криком ребенка» всегда лежит область тумана и молчания. В поэзии Ростопчиной промежуток времени с ноября 1836 до октября 1837 года отмечен таким молчанием и совпадает с беременностью и рождением первого ребенка. Но уже с октября 1837 года, как и в предыдущую зиму, находим Ростопчину в Петербурге.

Здесь ей суждено пережить любовь, уже по всем пунктам обставленную законами бала. Уже ей приходится признаваться в «Разговоре во время мазурки»:

Хоть я и говорю: «*никто и никогда!*» —
Я так неопытна, пылка и молода,
Что, право, за себя едва ли поручусь я.
Мне страшно слышать вас...

Теперь ей снова приходится идти наперекор себе, вновь заглушать любовь, «страшась волнений страсти», и, наконец, после долгих томлений, сказать:

Все кончено навеки между нами...
И врозь сердца, и врозь шаги...
Хоть оба любим мы, но, встретившись друзьями,
Мы разошлися, как враги.

. . . .

Я шуткою ответила небрежной.
Он встал... во взорах гнев пылал...
В душе, в груди моей был плач и стон мятежный,
Он ничего не увидал!

Он не видал, как сердце билось больно
Под платьем дымковым моим...
Он не слыхал страданья вопль невольный
Под женским смехом заказным!

Банальные слова? Верно. Банальная развязка маленького романа? Верно и это. Но какой прекрасной, человеческой болью звучат признанья тех дней! Какие скорбные порывы, какие грустные мысли:

Любовь — то *завтра*, то *вчера*,
Живет надеждой и утратой.

Банальная героиня, банальный гвардейский герой! Но какой вечно прекрасной скорбью разлуки он освящен:

Вы вспомните меня когда-нибудь... но поздно,
Когда в своих степях далеко буду я...
Когда надолго мы, навеки будем розно —
Тогда поймете вы и вспомните меня...
Проехав иногда пред домом опустелым,
Где вас всегда встречал радушный мой привет,
Вы грустно спросите: «Так здесь ее уж нет?» —
И, мимо торопясь, махнув султаном белым,
Вы вспомните меня.

И каким вечным, священным памятником над «могилой любви» останутся тихие слова посвящения, сказанные много позднее, через целых семнадцать лет:

Тебе воздвигнут храм сердечный,
Но милым именем твоим
Не блещет он: под тайной вечной
Ты будешь в нем боготворим.

IV

Не в литературном салоне, не в редакции журнала, а на бальном паркете, под знаком «света» встретилась Ростопчина с двумя великими поэтами: в 1829 году, на бале у кн. Голицына, с Пушкиным и около того же времени, у кузин Сушковых, с Лермонтовым.

Первые бальные триумфы Додо совпадают по времени с первыми литературными успехами, впрочем еще не простирающимися за пределы «своего» круга. Изящные, легко написанные, часто импровизированные стихи ее ходят по рукам*; случается, через одного из родственников — Н.П.Огарева, — попадают в кружок Герцена. Друзья, знакомые, университетская молодежь — все остаются довольны свежестью и прелестью таланта. Стихи заучиваются наизусть. Герцен пользуется ими в своих письмах**.

В 1830 году кн. П.А.Вяземский взял у нее стихотворение «Талисман», и оно появилось в *Северных*

* См. Русский Архив, 1865 г., № 7. «Из записной книжки кн. Н.В.Путяты».
** Вестник Европы, 1885 г., № 3, статья Е.С.Некрасовой.

Цветах 1831 года за подписью Д-а*. Для начинающей поэтессы попасть в *Северные Цветы* было весьма почетно. Но бабушка и тетки нашли, что выступления в печати для светской, хорошо воспитанной барышни неприличны, и в дальнейшем стихи Додо стали вновь появляться в журналах только после замужества, подписанные то Гр-ня Е.Р-на, то просто *а*. Зимой 1836 года Ростопчина сблизилась с кружком петербургских литераторов, в числе которых были: Жуковский, Пушкин, Плетнев, Вяземский, гр. Соллогуб. В это время Плетнев писал И.И.Дмитриеву о том, как «московскую Сафо» хорошо приняли в Петербурге, «что довольно редко бывает с новоприезжими, особенно из Белокаменной»**. На собраниях у Соллогуба, куда женщины вообще не допускались, для Ростопчиной делалось исключение***. Стихи ее брались журналами нарасхват. Не только публика, но и писатели ценили их высоко. Несколько позднее, 25 апреля 1838 года, Жуковский писал ей:

«Посылаю Вам, Графиня, на память книгу, которая может иметь для Вас некоторую цену. Она принадлежала *Пушкину*; он приготовил ее для новых своих стихов, и не успел написать ни одного; мне она досталась из рук смерти, я начал ее; то, что в ней найдете, не напечатано нигде****. Вы дополните и докончите эту книгу его. Она теперь достигла настоящего своего назначения. Все это в старые годы я написал бы стихами, и стихи были бы хороши, потому что дело бы шло о Вас и о Вашей поэзии; но стихи уже не так льются, как бывало, — кончу просто: не забудьте моих наставлений; пускай этот год уединения будет истинно поэтическим годом вашей жизни»*****.

Наконец, в 1840 году Плетнев восторженно предуведомил читателей *Современника* о предстоящем выходе книги «Стихотворений Графини Е.П.Ростопчиной», а в 1841 году книга появилась в продаже. Жур-

---

* Т.е. Дарья Сушкова: судя по уменьшительному имени Додо, Вяземский полагал, что ее, как и ее покойную мать, зовут Дарьей. Псевдоним сочинен им.

** Русский Архив, 1868 г., стр. 653.

*** Соллогуб. «Воспоминания». СПб., 1887 г., стр. 219.

**** Это были девять небольших стихотворений, входящих теперь в состав сочинений Жуковского под общим заглавием: Из альбома, подаренного гр. Ростопчиной.

***** Ростопчина жила в деревне: это была вторая беременность, снова ознаменованная молчанием.

налы встретили ее громкими похвалами. Греч и Полевой хвалили Ростопчину в *Русском Вестнике*, Булгарин — в *Северной Пчеле*; в *Сыне Отечества* Никитенко писал, что «сфера ее идей принадлежит современному поколению: это большею частью тревоги и страдания неудовлетворенного бытия»; Шевырев расточал похвалы в *Москвитянине*. Хвалил книгу и Белинский, но отмечал при этом в поэзии Ростопчиной власть бала и сожалел, что ее думы и чувства не нашли «более обширную и более достойную сферу, чем салон».

С легкой руки его Ростопчина так и перешла в историю русской поэзии поэтессой салонной, бальной. Приговор оказался единственным и окончательным. Слова Белинского повторялись и повторяются до сих пор как неопровержимая истина. Однако при этом упускают из виду, что Белинский, когда писал о Ростопчиной, знал о ней несравненно меньше, чем можем знать мы. Ее поэзия исчерпывалась для него одной первой книгой. О героине романа судил он лишь постольку правильно, поскольку можно судить о ней, прочтя первую главу и не зная последующих. Наконец, как современник, он не мог рассматривать ее поэзию в связи с ее жизнью, а между тем, именно когда дело касается Ростопчиной, это должно приводить к еще большим ошибкам, чем в иных случаях.

Мы уже знаем, чем был в ее жизни бал: в бале она искала и по-своему находила забвение действительности. Но в то же время только в событиях реальной жизни черпала она мотивы своей поэзии. Бал, будучи для нее легчайшей, наименее реальной формой действительности, в то же время доставлял ей переживания наиболее действительные, ибо наиболее волнующие. Чтя в себе два существа, женщину и поэта, она в известном смысле отдавала предпочтение именно женщине: ведь поэт жил в ней, питаясь ее женскими чувствами, мечтаемый рай *бытия* вырастал из корней *быта*. Женщина была несчастна в личной судьбе: поэт создавал из этого трагедию любви. Дама боялась светского осуждения: жалкое чувство. Но поэт умел преобразить его в чувство тайны. Так непрестанно растила она свое большое и главное из своего малого и случайного. Это малое предрешалось жизнью салона и бала; если бы не было женщины, не было бы и поэта. Это плохо? Не знаю, может быть...

Но этому мы обязаны несколькими прекрасными стихотворениями.

Даже в других поэтах для Ростопчиной вовсе было не безразлично, к какому полу они принадлежат. Если это и не сказывалось в ее общих литературных оценках, то в смысле непосредственного, сердечного восприятия стихов она отдавала преимущество женщинам и откровенно в том признавалась:

...женские стихи особенной усладой
Мне привлекательны...

Лучшая оценка ее поэзии была сделана самой Ростопчиной. Я имею в виду собственноручную надпись, сделанную ею на экземпляре «Стихотворений» 1841 года, поднесенном императрице Александре Федоровне и ныне хранящемся в библиотеке Московского Румянцевского музея. Вот полный текст этого документа, до сих пор, сколько нам известно, критиками Ростопчиной не использованного и в печати не появлявшегося:

MADAME!

Ce n'est pas *un livre* — c'est une révélation tout sincere et tout féminine des impressions, des souvenirs, des enthousiasmes d'un coeur de jeune fille et de femme, des ses pensers et des ses rêves, de tous ce qu'il a vu, senti, compris, — enfin, ces pages sont un de ces récits intimes qu'on n'ose confier qu' aux âmes sympathiques, qu'aux intelligences les plus noblement indulgentes, qu'à ce petit, bien petit nombre d'élus dont on aimerait à être entendue, dont le suffrage console, dont la bienveillance rend heureuse et fière. Et à qui donc, MADAME, s'adresserait-on si ce n'est à VOTRE MAJESTE, à Elle, la plus éminement Femme d'entre toutes les femmes, la plus douce et la plus tendre, la mieux pensante et la plus richement douée en sentiments, en imagination, en bonté?.. La *souveraine,* MADAME, trouve partout des vois reconnaissantes et sincères pour dire ce qu'inspirent ses vertus, — moi, j'ose m'adresser en VOUS à *la Femme...* à l'âme, au *Coeur* qui m'ont été révélés par Vous-même dans ces trop rares mais si chères paroles que Vous avez toujours pour moi, et dont le souvenir me reste, sacré, et doux!.. Daignes, MADAME, agréer cet hommage de l'admiration la plus vraie et la plus respectueuse, — j'oserais dire aussi la plus tendre, — et

laissez-moi croire et espérer que quelquefois Vous y jetterez Vos regards, et qu'alors j'obtiendrai ce que je désire tant, — une pensée, un sourire, une larme, ce quelque chose de sympathique et de spontané que vient du coeur, et que le coeur seul doit recueillir!..

Le mien est si plein de Vous, de Vos bontés, — le mien, MADAME, est à Vous depuis si long-temps, il Vous comprend si bien, — il saura apprécier ce qu'il ambitionne!..

Je suis avec le plus profond respect de
Votre Majesté
La très-fidèle sujette,
Eudoxie Rostoptchine.

Pétersbourg, 1-er Mai 1841.[1]

Слова эти — ключ к поэзии Ростопчиной. В них совершенно точно выражен ее взгляд на собственную лирику, в них намечены требования, какие она к себе

---

[1] ГОСУДАРЫНЯ!

Это не *книга* — это обнаружение совершенно искреннее и подобающее лишь женщине впечатлений, воспоминаний, восторгов сердца девичьего и женского, его размышлений и его мечтаний, всего, что было им пережито, прочувствовано и понято, — одним словом, эти страницы являют собой задушевный рассказ, какой решаешься доверить только сочувствующей душе, только уму, отмеченному благороднейшей снисходительностью, только малому, столь малому числу избранных, чьим пониманием мы так дорожим, чье одобрение утешает, чьей благосклонностью можно быть счастливой и гордой. — И к кому же обратиться этому сердцу, ГОСУДАРЫНЯ, если не к ВАШЕМУ ВЕЛИЧЕСТВУ, к Ней, в высочайшей степени Женщине среди всех женщин, добрейшей и нежнейшей, наипревосходнейше мыслящей и наибогаче всех одаренной чувством, воображением, добротой?.. *Государыня* находит повсюду признательные и искренние уста, говорящие то, на что вдохновляют их ее добродетели, — я же, я осмеливаюсь в ВАШЕМ лице обратиться к *Женщине*... к душе и *сердцу*, которые были мне открыты Вами в тех очень редких, но столь дорогих словах, какие Вы всегда для меня находите и воспоминание о которых остается для меня священным и сладостным!.. Соблаговолите, ГОСУДАРЫНЯ, принять эту дань восхищения самого истинного и почтительного, — смею сказать, и самого нежного, — и позвольте мне верить и надеяться, что иногда Вы обратите сюда Ваши взоры и что тогда я обрету награду, которой так желаю, — Вашу мысль, улыбку, слезу, нечто, что есть сочувственного и естественного, исходящего из сердца и что лишь сердцем может быть воспринято.

Мое сердце так полно Вами, Вашей добротой, — мое сердце, ГОСУДАРЫНЯ, принадлежит Вам уже так давно и знает Вас так хорошо, — и оно сумеет оценить награду, к которой так стремится.

С глубочайшим почитанием Вашего Величества верноподданная
Евдокия Ростопчина

Петербург, 1 мая 1841 (*фр.*).

предъявляла, и таким образом предрешены все достоинства и недостатки ее стихов.

Единственным человеком, понявшим истинную природу ее поэзии, был Тютчев, который в одном стихе сумел дать определение всего ее творчества, столь же верное, как и сжатое:

То лирный звук, то женский вздох, —

сказал он.

V

Итак, героиня живет, мечтает, томится. Пишет лирические дневники, издает их. Читатели, особенно женщины, восхищаются. Героиня «на розах», как говорили у нас в XVIII веке, переводя с французского. Наконец, провожаемая напутствиями поклонников, в сентябре 1845 года уезжает она в поэтическое путешествие за границу. В Риме она занимает почетное место среди тамошних русских. Гоголь дарит ее своим вниманием. В саду Виллы д'Эстэ соотечественники подносят ей лавровый венок.

Однако триумфу этому суждено было быть последним. 1846 год — роковой в жизни Ростопчиной: слава ее начинает падать неизмеримо стремительнее, нежели перед тем возрастала. Начинается переоценка стихов ее. Некогда восторженный поклонник, Плетнев уже в 1845 году пишет Жуковскому: «У нее много доброго и хорошего как в сердце, так и в уме, только все гибнет от легкомысленной суетности. Из таланта своего в поэзии никогда не образовать ей ничего художественного. Она в понятиях об искусстве, кажется, завязла в осьмидесятых годах»*.

В конце 1846 года в *Северной Пчеле* была напечатана без подписи баллада Ростопчиной «Насильный брак». В примечании к ней Булгарин интригующим тоном предлагал читателям разгадать имя автора. Может быть, это примечание послужило толчком к тому, что балладу начали «расшифровывать», стараясь, помимо имени автора, отгадать ее скрытый смысл. И вот, в отношениях молодой жены к старому барону был усмотрен намек на отношения угнетенной

* Сочинения, т. III.

Польши к России. Существовало, впрочем, и другое мнение. А.В.Никитенко в «Воспоминаниях» своих пишет: «И цензора, и публика поняли так, что Ростопчина говорит о своих собственных отношениях к мужу, которые, как всем известно, неприязненны». Несмотря на это, дело об аллегорическом смысле стихотворения было начато и прекратилось только благодаря личному распоряжению государя (Сушков). Самая баллада стала запретной. Она долгое время ходила по рукам в рукописях и печаталась в заграничных сборниках «вольных» русских стихов. Политическое толкование «Насильного брака» стало всеобщим.

Мы не беремся судить об истинном смысле баллады. Либеральный дух не чужд был Ростопчиной в ранний период ее жизни; но когда дело идет о стихах, написанных в 1846 году, то судить о политическом их значении нужно с большою осторожностью: к слишком консервативному лагерю примкнула она вскоре после напечатания баллады, когда возвратилась в Россию. К тому же слишком многое в балладе может быть принято за намеки на личную судьбу автора, как, по свидетельству Никитенки, многими и принималось. Но, с другой стороны, есть в «Насильном браке» стихи, трудно объяснимые ссылками на биографию автора и весьма понятные, если под женой разуметь Польшу. Таковы, в особенности, две последних строфы.

Однако, каков бы ни был истинный смысл стихотворения, возникший шум должен был доставить Ростопчиной немало тяжелых минут: понятая как политическая сатира, баллада ссорила Ростопчину с двором; понятая иначе, она давала повод к сплетням и пересудам о личной жизни автора и звучала как запоздалая апелляция к «свету», которого Ростопчина столько же боялась, сколько и презирала его.

В том же году она напечатала вещь, которой автобиографический смысл представляется несомненным. Это — цикл стихов под общим заглавием «Неизвестный роман». В предисловии говорится, что цикл составляют стихи молодой женщины, недавно умершей. «Она выезжала охотно, наряжалась и танцовала, как и все мы, грешные. Но если, бывало, застанешь ее врасплох, то найдешь ее всегда унылою и бледною, и сквозь все ее старания казаться спокойною мелькало

какое-то грустное волнение, какая-то сердечная, томительная тревога, которой мы себе объяснить не умели. Говорили, правда, что у нее какое-то горе, прежняя любовь; рассказывали, что она когда-то была помолвлена и дело разошлось, что потом она встретилась с прежним женихом и что любовь их возобновилась и продолжалась несколько лет... Говорили, что ее убивает горе разлуки... Да кто ж бы этому поверил при ее роскоши и довольстве?..»

Если сопоставить с этими словами содержание автобиографического романа «Счастливая женщина» и намеки на какую-то позднюю встречу в некоторых стихах, то, в связи с посвящением «Неизвестного романа» таинственным инициалам: К.П.И.М., захочется предположить, что все дело здесь в князе Платоне Мещерском. Пишущему эти строки, несмотря на все старания, не удалось установить отчества Платона Мещерского. Но если предположение наше верно, то герой 1837 года — тоже несомненно он. К нему-то и возобновилась в 1837 году «любовь, продолжавшаяся несколько лет», — и «Неизвестный роман» есть воспоминание об этой любви. Тогда сплетни «Старушки из степи» захочется сблизить с намеком самой Ростопчиной на разошедшееся сватовство. Но тогда к Мещерскому же следует отнести и посвящение, написанное в 1855 году и предшествующее стихам, в которых отразились события второй половины тридцатых годов. Может быть, о нем эти слова:

Тебе воздвигнут храм сердечный,
Но милым именем твоим
Не блещет он: под тайной вечной
Ты будешь в нем боготворим.

Может быть, всю жизнь в сердце «ветреной женщины» жила одна неизменная любовь? Может быть, все любовные стихи ее, все признания, все печали — о нем одном?

В пользу нашего предположения говорит также то, что, напечатав «Неизвестный роман» впервые в 1846 году, Ростопчина в позднее изданном собрании своих стихов поместила его тотчас после произведений, написанных в тридцатых годах. Видимо, к тому времени относила она эти стихи по их внутреннему смыслу, по месту, которое занимали они в ее жизни.

Только ради этого решилась она пожертвовать хронологической последовательностью, которой строго придерживалась; и лишь для того, чтобы не сбивать читателя и явно не нарушать порядка, она не поставила под стихами, вошедшими в «Неизвестный роман», никаких обозначений места и времени написания, хотя вообще такие обозначения ставила непременно.

Возможно, впрочем, и то, что стихи «Неизвестного романа» и были написаны в конце тридцатых годов, но только впоследствии снабжены предисловием и напечатаны. Если это было так, то предложенная нами догадка еще более правдоподобна.

Окончательное решение этого вопроса — в письмах, бумагах и черновиках Ростопчиной. Они хранятся в Московском Румянцевском музее, но доступ к ним ныне закрыт теми же, кто их туда пожертвовал: закрыт по причинам, ничего общего с литературой не имеющим.

VI

В 1847 году Ростопчина вернулась в Россию. Встреча с былыми друзьями и поклонниками оказалась нежданно холодной, — и вот отрывок из «Песни возврата»:

...Кто здесь мне рад?
Кто встретил мой приезд благословеньем?
Кому нужна я? Чей тоскливый взгляд
Меня искал с желаньем и томленьем?
И без меня обычный жизни лад
Всех веселил вседневным треволненьем...
Прошли два года без меня — и что же?
Минувшего забыт и самый след!
Два года... для людей!.. для светских!.. Боже!
То более, чем сотни сотней лет
Для вечности Твоей!..

Ростопчина ошибалась, виня во всем одну только забывчивость света. Были другие, гораздо более значительные причины холодности.

Слишком погруженная в свои «женские» и поэтические дела, слишком часто их смешивая, она не замечала того движения, которое совершалось в русском обществе. Она была наивно уверена, что дело обстоит так: после двухлетнего отсутствия и путешествия она, тридцатишестилетняя красавица и всеми признанная

«московская Сафо», возвращается на родину. Но она упускала из виду момент своего возвращения: ведь это был 1847 год. В ее отсутствие на многое стали смотреть по-новому. Столь же поверхностен был ее взгляд на отношения с критикой. Она полагала, что критики просто «забыли» ее, графиню Ростопчину. В действительности в самой литературе русской началось торжество новых течений. Внешним выражением происходящего перелома был тот факт, что именно в этом году основанный Пушкиным *Современник* перешел к Панаеву и Некрасову.

Тогда она попыталась прибегнуть к наивному средству: в надежде, что все как-нибудь уладится, и не сознавая, что это невозможно, она стала вести себя в литературе как в светском салоне. Чувствуя общее недоброжелательство, старалась она делать вид, что его не замечает. Но уже вскоре тактику эту пришлось оставить и забаррикадироваться в погодинском кружке. При помощи того же Погодина ей даже удается собрать довольно пышный салон, стоящий в стороне от современных ему течений. Отсюда, из этой импровизированной крепости, собирается она делать вылазки, защищать идеалы своей молодости «от германистов, реалистов, грязистов и всей пресмыкающейся пишущей братии», как выражается она в одном письме*.

В следующем, 1848 году тревога окончательно овладевает ею, и она пишет Погодину, что теперь «не до поэзии, особенно не до женской». Теперь ей «хотелось бы на часок быть Богом, чтобы вторым, добрым потопом утопить коммунистов, анархистов и злодеев; еще хотелось бы быть на полчасика Николаем Павловичем, чтобы призвать на лицо всех московских либералов и демократов и покорнейше попросить их, яко не любящих монархического правления, прогуляться за границу»**.

Однако в это время Ростопчина писала очень много. Еще в конце тридцатых годов издала она две повести под псевдонимом Ясновидящей. Теперь проза становится для нее средством борьбы. Все более места в ее писаниях занимают сатира и негодование.

* Барсуков. «Жизнь и труды М.П.Погодина», т. X.
** Там же.

Ростопчина пишет роман за романом, повесть за повестью. И роман за романом, повесть за повестью встречает печать, под предводительством *Современника,* насмешками или обидным молчанием. Ростопчина негодует, но понимание окружающего в ней не растет. В 1851 году пишет она Погодину: «Здесь застой, глушь, ничтожество и тоска»*.

Следующий, 1852 год был годом несчастий. Умерли былые друзья: Жуковский и Гоголь. Отношения с литературой окончательно испортились, и *Современник* напечатал первую обстоятельно-бранную статью о Ростопчиной. Она не стерпела и ответила «Одой поэзии», слабым, но злобным стихотворением.

Отношения со светом также испортились. Мало того, что и туда проникла либеральная зараза, — там происходит уже нечто совсем нестерпимое: там начинают посмеиваться над ней как над женщиной. Ей дают понять, что она — стареющая красавица, что ей поздно окружать себя молодыми людьми и обнажать плечи. Подымаются сплетни, вокруг — злорадство. Что же? Надо ответить и свету! И она пишет «Цирк XIX столетия». Свету выносится приговор беспощадный, но он не остается в долгу и мстит как может.

Так дела идут все хуже и хуже. Слабые патриотические стихи сменяются злобными нападками на знакомых. В числе дружественных журналов удерживаются всего лишь два: *Библиотека для чтения* и *Москвитянин.*

В 1856 году вышло двухтомное собрание стихов ее. Дружные нападки критики встретили книгу. В *Современнике* напечатана была ядовитая и жестокая статья Чернышевского. В следующем году в том же журнале обидно выбранил Добролюбов роман «У пристани». Прочая критика не отстает, и нападки становятся все яростнее. Несмотря на немногих доброжелателей (Погодина, дядю своего, Н.В.Сушкова, Греча), Ростопчина чувствует, что окружена врагами. «Меня возненавидели и оклеветали, еще не видав, — снова пишет она Погодину. — Хомяков вооружил против меня Аксаковых и всю братию, они провозгласили меня *западницей* и начали преследовать Бог весть за что... Западники же, настроенные *Павловыми*, куда я не поехала на

---

* Барсуков. «Жизнь и труды М.П.Погодина», т. XI, стр. 373.

поклон, бранили меня *аристократкой*; и не только писали на меня стихи и прозу, но *приписывали* мне безымянные, бранные стихотворенья, что несравненно для меня обиднее... Тогда я осмотрелась кругом себя и поняла, что я *одна*, а против меня — *партии*... До меня доходило и то, что у Черкасских кричалось против меня, и то, что Киреевы разглашали, и то, что проповедовалось у графини Сальяс, и в пьяных оргиях *Современника*...»*

Дальше, в том же письме, память несколько изменяет ей, когда она касается дружеских отношений с Пушкиным, с которым она была мало знакома, и с Карамзиным, который умер, когда ей было всего 15 лет, но совершенно верно намечается ее положение среди боровшихся между собою партий: «Я жила в короткости Пушкина, Крылова, Жуковского, Тургенева, Баратынского, Карамзина. Вот почему презираю я всю теперешнюю литературную сволочь, исключая только некоторых, подобных вам и мне, вольнопрактикующих, не принадлежащих ни к *сим*, ни к *оным*».

Однако же, до какой степени смешивала она литературные отношения с личными, как наивно выделяла женскую литературу из литературы вообще, как и в поэзии, точно на балу, соперничала она прежде всего с женщинами, — во всем этом можно убедиться из дальнейших строк все того же послания: «Первый задел меня Белинский... Меня принесли в жертву на алтаре, воздвигнутом... г-же Ган... Потом меня уничтожали в пользу Павловой, Сальяс, наконец, — Хвощинской».

Решительно, она не понимала, где кончается «свет» и начинается литература. Она доходила до высшего раздражения и сама признавалась: «Я иногда слишком увлекаюсь своим негодованием».

И вот, однажды, в 1856 году, она именно так увлеклась и написала сатиру «Сумасшедший Дом» — подражание знаменитой сатире Воейкова. Досталось и «сим» и «оным». Стихи не были напечатаны, однако же, разошлись по рукам. Кое-кто не снес. Огарев припомнил Ростопчиной слезы, которыми некогда, вероятно — еще девочкой, оплакивала она декабристов, и писал ей сурово и строго:

---

* Барсуков. «Жизнь и труды М.П.Погодина», т. XIV.

Покайтесь грешными устами,
Покайтесь искренно, тепло,
Покайтесь с горькими слезами,
Покуда время не ушло!
Просите доблестно прощенья
В измене ветреной своей
У молодого поколенья,
У всех порядочных людей.

Однако время ушло. Ростопчина была «кончена». Последние месяцы жизни провела она то «в злобе и шипенье», сплетничая и собирая сплетни о себе, то молясь и постясь. 3 декабря 1858 года она умерла от рака, в тяжелых мучениях; 7-го числа, после отпевания в церкви Петра и Павла на Басманной, ее похоронили на Пятницком кладбище.

За все последнее время жизни своей только раз ответила она врагам с гордостью, достойной поэта:

Сонм братьев и друзей моих далеко.
Он опочил, окончив жизнь свою.
Не мудрено, что жрицей одинокой
У алтаря пустого я стою.

VII

Ростопчина была плохой гражданкой — да и вряд ли могла быть хорошей по условиям воспитания и судьбы. Но из жизни своей, столь обыкновенной, с неудачной любовью, внезапным успехом и быстрым падением, создала она повесть грустную и задумчивую. Женственною душою создала она из московского кавалера образ того единственного, кого любят вечно.

К ногам его она принесла свое сердце, не много, быть может, знавшее, но много любившее. И любовь свою она украсила столько же звуками лиры, сколько и милыми атрибутами женскости: цветами, браслетами, дымкою бальных платьев, запахом духов, белизною открытых плеч:

Не для тебя, так для кого же
Наряды новые и свежие цветы,
Желанье нравиться, быть лучше и пригоже,
И сборы бальные, и бальные мечты?..

Не для тебя, так для кого же
И смоль блестящая рассыпанных кудрей?
Зачем, как любишь ты, на мягкий шелк похожи,
Завьются кольца их не под рукой твоей?..

Не для тебя, так для кого же
И вырезной рукав, и золотой браслет
На тех плечах, руках, что втайне носят тоже
И нежных ласк твоих, и поцелуев след?

В стихах ее довольно найдется формальных промахов, плохих рифм, образов, устарелых даже в ее время. Ее поэзия не блистательна, не мудра и — не глубока. Это не пышная ода, не задумчивая элегия. Это — романс, таящий в себе особенное, ему одному свойственное очарование, которое столько же слагается из прекрасного, сколько из изысканно безвкусного.

Красивость, слегка банальная, — один из необходимых элементов романса. Пафос его не велик. Но тот, кто поет романс, влагает в его нехитрое содержание всю слегка обыденную драму души страдающей, хоть и простой.

В наши дни, напряженные, нарочито сложные, духовно живущие не по средствам, есть особая радость в том, чтобы заглянуть в такую душу, полюбить ее чувства, простые и древние, как земля, которой вращенье, очарованье и власть вечно священны и — вечно банальны. Ах, как стары и дряхлы те, кому кажутся устарелыми зеленые весны, щелк соловья и лунная ночь!

Пускай же хоть иногда осеняют их легкими своими крыльями святая простота и родная сестра ее — святая банальность.

1908
Гиреево

ДЕРЖАВИН

(К столетию со дня смерти)

8 июля 1816 года умер Державин. Если бы ныне, в сотую годовщину смерти своей, он воскрес и явился среди нас, — как бы он рассердился, этот ворчливый и беспокойный старик, на книгах своих писавший просто, без имени: «Сочинения Державина», ибо судил так, что

Един есть Бог, един Державин!

Как бы он разворчался, как гневно бы запахнул халат свой, как нахлобучил бы колпак на лысое темя, видя, во что превратилась его слава, — слава, купленная годами трудов, хлопот, неурядиц, подчас унижений — и божественного, поэтического парения. С какой досадой и горечью он, этот российский Анакреон, «в мороз, у камелька» воспевавший Пламиду, Всемилу, Милену, Хлою, — мог бы сказать словами другого, позднейшего поэта:

И что за счастье, что когда-то
Укажет ритор бородатой
В тебе для школьников урок!..

На школьной скамье все мы учим наизусть «Бога» или «Фелицу», — учим, кажется, для того только, чтобы раз навсегда отделаться от Державина и больше уже к нему добровольно не возвращаться. Нас заставляют раз навсегда запомнить, что творения певца Фелицы — классический пример русского *лже*-классицизма, то есть чего-то по существу ложного, недолжного и неправого, чего-то такого, что, слава Богу, кончилось, истлело, стало «историей» — и к чему никто уже не вернется.

Тут есть великая несправедливость. Назвали: лже-классицизм — и точно придавили могильным камнем, из-под которого и не встанешь. Меж тем в поэзии Державина бьется и пенится родник творчества, глубоко волнующего, напряженного и живого, то есть как раз не ложного. Поэзия Державина спаяна с жизнью прочнейшими узами.

XVIII век, особенно его Петровское начало и Екатерининское завершение, был в России веком сози-

дательным и победным. Державин был одним из сподвижников Екатерины не только в насаждении просвещения, но и в области устроения государственного. Во дни Екатерины эти две области были связаны между собою теснее, чем когда бы то ни было. Всякая культурная деятельность, в том числе поэтическая, являлась *прямым* участием в созидании государства. Необходимо было не только вылепить внешние формы России, но и вдохнуть в них живой дух культуры. Державин-поэт был таким же непосредственным строителем России, как и Державин-администратор. Поэтому можно сказать, что его стихи суть вовсе не *документ* эпохи, не отражение ее, а некая реальная часть ее содержания; не время Державина *отразилось* в его стихах, а сами они, в числе иных факторов, *создали* это время. В те дни победные пушки согласно перекликались с победными стихами. Державин был мирным бойцом, Суворов — военным. Делали они одно, общее дело, иногда, впрочем, меняясь оружием. Вряд ли многим известно, что не только Державин Суворову, но и Суворов Державину посвящал стихи. Зато и Державин в свое время воевал с Пугачевым. И пожалуй, разница между победами одного и творческими достижениями другого — меньше, чем кажется с первого взгляда.

И в напряженности их труда есть общее. Памятуя, что «победителей не судят», Суворов побеждал где мог и когда мог. То как администратор, то как поэт Державин работал не покладая рук. «Прекрасное» было одним из его ору́дий, — и не льстивый придворный, а высокий поэт щедрой рукой разбрасывал алмазы прекрасного, мало заботясь о поводах своей щедрости. Он знал, что прекрасное всегда таким и останется. Его вдохновение воспламенялось от малой искры:

Пусты домы, пусты рощи,
Пустота у нас в сердцах.
Как среди глубокой нощи,
Дремлет тишина в лесах.
Вся природа унывает,
Мрак боязни рассевает,
Ужас ходит по следам;
Если б ветры не звучали
И потоки не журчали,
Образ смерти зрелся б нам.

Не важно, что эти стихи писаны «На отбытие Ее Величества в Белоруссию». В пьесу они включены толь-

ко механически. Подлинный ужас, подлинное и страшное ощущение смерти, тайно разлитой в природе, возникли в поэте, конечно, вовсе не в связи с отсутствием государыни, к тому же благополучным и кратковременным. Важно то, что ужас этот возник, и то, с какой силой он выражен. Включить эти великолепные строки в «официальную» оду было делом поэтической щедрости Державина — и только; говорить по поводу их о какой-то «придворной» поэзии — наивно и близоруко.

Исторический комментарий вредит многим созданиям Державина, поскольку они рассматриваются как создание художника, а не как исторические документы. Вредит не в том смысле, что принижает их в наших глазах, а в том, что отодвигает на задний план их главное и наиболее ценное содержание. Для правильного художественного восприятия часто бывает необходимо отбрасывать поводы возникновения той или иной пьесы. «Фелица» *прекрасна* не тем, когда и по какому случаю она написана, и не тем, что в ней изображены такие-то и такие-то исторические *лица*, а тем фактом, что лица эти *изображены*, и тем, *как* они изображены. Когда Державин впоследствии писал, что он первый «дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить», он гордился, конечно, не тем, что открыл добродетели Екатерины, а тем, что первый заговорил «забавным русским слогом». Он понимал, что его ода — первое художественное воплощение русского *быта*, что она — зародыш нашего романа. И быть может, доживи «старик Державин» хотя бы до первой главы «Онегина», — он услыхал бы в ней отзвуки своей оды.

Додержавинская лирика почти сплошь была условна. И внешний мир, и собственные свои чувства поэты изображали в их «идеальном», несколько отвлеченном, чистейшем и простейшем виде. Они не умели смешивать красок и не знали полутонов. Державин первый начал изображать мир таким, как представляется он художнику. В этом смысле первым истинным лириком был в России он.

Он был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была, — нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искаженным условной позой и не стес-

ненным классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах он, пиит и сановник, решался явиться потомству в колпаке и халате.

В жизни он был честным слугою родины и царей. Излишней приверженностью к закону, правде и прямоте он часто бывал «неудобен». За это служебное его поприще — длинный ряд возвышений, падений и возвышений снова. Порой он страдал, но не унимался. Самому императору Павлу сказал он в гневе такое слово, которое и поныне в печати приходится заменять многоточием. Прямоте и честности посвящены многие строки в творениях Державина. Для нас они скучноваты, ибо элементарны, — но никак не возможно не оценить их энергии. В оде «Властителям и судиям» звучит могучий глагол истинного поэта.

Воскресни, Боже, Боже правых!
И их молению внемли:
Приди, суди, карай лукавых,
И будь един Царем земли.

В «Памятнике» он гордится тем, между прочим, что «истину царям с улыбкой говорил». Он здесь недооценил себя, ибо умел говорить царям истину не только с осторожной улыбкой честного слуги, но и с гневом поэта.

Рядом с этим несколько сухим и суровым образом рисуется нам другой: образ Державина-сановника в его частной, домашней жизни, почивающего от дел, любимца Муз, хлебосола, домовитого хозяина, благосклонного господина собственных слуг, барина и слегка сибарита, умеющего забывать все на свете «средь вин, сластей и аромат». Он любит свой дом любовью истинного язычника. Не без гордости приглашает он к обеду своего друга и благодетеля. Он равно доволен и семейственным своим благополучием, и обилием стола:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят;
С курильниц благовоньи льются,
Плоды среди корзин смеются,
Не смеют слуги и дохнуть,
Тебя стола вкруг ожидая;
Хозяйка статная, младая,
Готова руку протянуть.

Здесь, среди рощ и полей привольной и многообильной «Званки», он тревожному двору царей с блаженством предпочитает «уединение и тишину»:

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,
Зрю на багрянец зорь, на солнце восходяще,
Ищу красивых мест между лилей и роз...

А в доме ему драгоценны «прикрасы светлицы», он любуется своим достатком, умеет и любит описывать вещи, картины, хрусталь, «разные полотна, сукна, ткани, узоры, образцы салфеток, скатертей, ковров, и кружев, и вязаний». Он наслаждается, что из окна открывается вид:

Где с скотень, пчельников, и с птичников, прудов
То в масле, то в сотах зрю злато под ветьвями.
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
    Сребро, трепещуще лещами.

Врач и староста дают ему отчеты о жизни крестьян; потом:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут.
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором —
Я озреваю стол, — и вижу разных блюд
    Цветник, поставленный узором.
Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
    Там щука пестрая — прекрасны!

До ужина любит он поиграть в карты, без азарта, конечно, без треволнений, в игры несложные: «В ерошки, в фараон, по грошу в долг и без отдачи». Его веселит раздача баранков и кренделей дворовым ребятам, домашний театр, шахматы, стрельба из лука, волшебный фонарь по вечерам — весь милый обиход сельской жизни. И природа, оживленная человеческим бытом, тешит его влюбленный взор. С наслаждением созерцает он возвращение жнецов и жниц, слушает пенье, несущееся с реки, весело и привольно охотится с вереницей соседей. И не перечтешь державинских радостей на лоне мира. Над тихой, покойной, здоровой жизнью простер он благословляющую свою руку. Он воистину глубоко и мудро возлюбил землю — и на этой земле — благополучный и крепкий дом свой. И так целомудренна, так величава эта любовь, что перед ней хочется преклониться.

Здесь же, в кругу довольства, покоя и вдохновенной лени, является нам и третий Державин: влюбленный.

Любовные переживания его прозвучали по преимуществу в переводах Анакреона и в подражаниях античному лирику. У нас несправедливо не ценится анакреонтическая поэзия Державина. Она восхитительна тяжеловатою своей грацией. Она принадлежит уже не молодому Державину, и в ней есть угловатая шаткость танцующего старика. В ней есть, наконец, верное и тонкое чутье к античности, к смеющейся и чуть-чуть бесстыдной эротике язычества.

От державинской любви, впрочем, слегка веет холодком — наследие сладострастного, а не страстного XVIII столетия. Пафос любви трагической, всесильной и чудотворной неведом Державину. Не таинственный Эрос, а шаловливый Амур руководит им. Державин никогда ради любимой женщины не забывает окружающего мира. Напротив, нежным чувствам своим ищет он таких же изнеженных соответствий в окружающей обстановке. Знаток и любитель красоты вещественной, поклонник Тончи и Анжелики Кауфман, изваянный Рашетом, «хитрым каменосечцем», — он и для любви своей ищет красивой вещественной рамы. Своеобразен мир, в котором протекают события его любви: декорации пастушеского балета здесь сочетаются с живыми картинами северной природы; пастушек и нимф заменяет он краснощекими крепостными девушками и не без вызова вопрошает самого Анакреона:

Зрел ли ты, Певец Тииский,
Как в лугу весной бычка
Пляшут девушки Российски
Под свирелью пастушка?
Как склонясь главами ходят,
Башмаками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят?..

В самом его отношении к возлюбленной столько же любования художника, сколько и сладострастия любовника. Пожалуй, любования даже больше. Его возлюбленная редко бывает одна. Чаще она является окруженная такими же резвыми и румяными подругами, как она сама. Она похожа зараз и на хрупкую

пастушку XVIII века, и на прекрасную царевну Навсикаю. И есть в ней прелесть девушки русской, медлительной, светло-русой и милой.

Державин-любовник мне представляется благосклонным, веселым, находчивым стариком, окруженным девушками. Он воспел многих: Лизу, Лилу, Хлою, Парашу, Варю, Любушу, Нину, Дашу и еще многих. Его любовь пенится и шипит, как вино. Особых пристрастий у него нет: ни между возлюбленными, ни между винами он не делает особенной разницы. Он ценит и любит всех:

Вот красно-розово вино,
За здравье выпьем жен румяных.
Как сердцу сладостно оно
Нам с поцелуем уст багряных!
Ты тож, румяна, хороша:
Так поцелуй меня, душа!

Вот черно-тинтово вино,
За здравье выпьем чернобровых.
Как сердцу сладостно оно
Нам с поцелуем уст лиловых!
Ты тож, смуглянка, хороша:
Так поцелуй меня, душа!

Вот злато-кипрское вино,
За здравье выпьем светловласых.
Как сердцу сладостно оно
Нам с поцелуем уст прекрасных!
Ты тож, белянка, хороша:
Так поцелуй меня, душа!

И так далее. Есть своеобразная и завидная мудрость в нехитрой логике этого припева. Его двоеточие восхитительно своей простотой и красноречивостью: «Ты хороша: так поцелуй же меня».

Но, смуглые и белокурые, бледные и румяные, жены и девы, — все они у Державина слегка похожи одна на другую, хотя все и всегда воплощены, живы, телесны. Ни одна из них, кажется, не представляется ему недоступной, нездешней, мечтой. Все они — только лучшие цветы его сада, в котором гуляет он, певец, хлебосол, вельможа — Гавриил Романович Державин...

И вдруг... Среди этого прочного, пышного, дышащего обилием и довольством мира, который он так любил и так умел осязать, мысль о смерти должна

была быть ужасна. Правда, порой он от нее анакреонтически отмахивался, но иногда она должна была ужасать и томить старика. Как? Истлеть, исчезнуть, ничем уже не быть прикрепленным к этой прекрасной, цветущей земле? Нет, смерть должна быть побеждена — побеждена не где-то там, «в небесах», а здесь, на той же земле. И не чьим бы то ни было, а собственным его, Державина, подвигом.

Певец — он хватался за единственное свое оружие — лиру. Она должна была снискать ему реальное бессмертие. Чудо поэтического творчества должно было восхитить певца из косного, тленного мира. Он верил, — во след Горацию:

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделюсь,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.

. . . .

Не заключит меня гробница,
Средь звезд не обращусь я в прах;
Но, будто некая цевница,
С небес раздамся в голосах.
И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебяжьей лоснюсь белизной.

. . . .

Прочь с пышным, славным погребеньем,
Друзья мои! Хор Муз, не пой!
Супруга, облекись терпеньем!
Над мнимым мертвецом не вой.

Поэтическое «парение», достигающее у Державина такого подъема и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия — не только мистического, но и исторического. И последнее для него, созидателя и обожателя земных благ, пожалуй, ценнее первого. И «с небес» хочет он снова «раздаться в голосах»; хочет, чтоб слово его всегда было внятно той самой земле, которую он так любил. Слово его должно вечно пребыть на земле реальной частицей его существа. Его плотская связь с землей не должна порваться.

А душа? Уже мысля душу свою окончательно отделившеюся от всего земного, он сравнивает ее с ласточкой, что, «хладея зимою, как лед», с весной опять воскресает для жизни:

Душа моя! гостья ты мира:
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, —
Восстану, — и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира!

Он боится вечного холода и пустоты межзвездных пространств. Их хочет он снова заполнить милыми образами земли. В самом бессмертии, «в бездне эфира», жаждет он снова увидеть образ прочнейшей и глубочайшей любви своей — Плениры, земной жены. Самая вечность если и желанна ему, то лишь для того, чтобы уже никогда не разлучаться с землею, чтобы окончательно закрепить свой давний духовный союз с нею.

Недаром и самые стихи о бессмертной душе своей он начинает словами:

О *домовитая* ласточка,
О милосизая птичка!

Бессмертный и домовитый, Державин — один из величайших поэтов русских.

1916
Коктебель

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ ПУШКИНА

Для тех, кто умеет читать и любить Пушкина, «петербургские» повести его сами собой слагаются в замкнутый, неразрывный цикл. «Домик в Коломне», «Медный Всадник» и «Пиковая Дама» составляют этот магический круг, в который поэт вводит нас силой таинственного своего гения. Мы переступаем черту и оказываемся замкнутыми в необычайном, доселе неведомом мире, которого законы совершенно своеобразны, но непреложны, как законы нашего повседневного мира.

Казалось бы, самая атмосфера, в которой протекают замысловатые, но немного нелепые события «Домика в Коломне», бесконечно чужда хаотическим видениям «Медного Всадника» или сумрачным страстям «Пиковой Дамы». Все просто и обыденно в «Домике в Коломне», все призрачно и опасно в «Медном Всаднике», все напряженно и страстно в «Пиковой Даме». Но что-то есть общее между ними. Мы смутно чувствуем это общее — и не умеем назвать его. Мы прибегаем к рискованному способу: образами говорим об образах, но тем лишь затемняем их изначальный смысл. Мы говорим о «петербургском воздухе», о дымке, нависшей над «топкими берегами», — и в конце концов сами отлично знаем, что разрешение загадки не здесь. Во всяком случае — не только здесь.

В самом деле: ведь нельзя же признать, что все три повести так неразрывно связаны в нашем сознании только потому, что местом их действия является Петербург. Если власть его, как «простертая рука» Петра, ощущается над всеми действующими лицами «Медного Всадника», то уже в применении к «Домику в Коломне» нельзя говорить о том же без крайней натяжки. Что же касается «Пиковой Дамы», то в ней Петербург как таковой не играет никакой роли. И однако, мы чувствуем, что все три повести внутренно чем-то связаны.

И не личность Петра, не проблема «петербургского периода» русской истории составляет эту связь. Как бы ни были интересны, многозначительны и под-

час глубоки известные нам толкования «Медного Всадника» — ни одно из них не в силах раскрыть прямую связь этой повести с «Домиком в Коломне» и «Пиковой Дамой». Ни одно из этих толкований не простирается за пределы «Медного Всадника», не перебрасывает моста к другим, тоже петербургским повестям Пушкина. Приходится воспользоваться старым сравнением, но мы действительно угадываем эту связь, еще не видя ее, как астрономы умеют угадывать существование звезды, еще недоступной их оптическим инструментам.

До очень недавних дней нельзя было надеяться, что тайна может получить разрешение, сколько-нибудь прочно обоснованное. Вряд ли в истории русской литературы есть еще хоть одна область, столь же хорошо разработанная, как изучение Пушкина, и, однако, ни одна гипотеза, которая попыталась бы вскрыть прямое взаимоотношение «Домика в Коломне», «Медного Всадника» и «Пиковой Дамы», не могла опереться ни на какие документальные данные. Лишь в самом конце 1912 года сделано было открытие, может быть не до конца оцененное даже теми, кто его сделал.

В газете «День», в №№ от 22, 23 и 24 декабря 1912 года, П.Е.Щеголевым, а также в январской книжке журнала «Северные Записки» за 1913 год — Н.О.Лернером была напечатана повесть, впервые появившаяся в альманахе «Северные Цветы» на 1829 год за подписью Тита Космократова.

Она называется «Уединенный домик на Васильевском». История ее, с несомненностью доказанная обоими названными исследователями, в общих чертах такова. Однажды вечером, в 1829 году, у Карамзиных, Пушкин рассказал описанную в «Уединенном домике» повесть небольшому кружку слушателей. В числе их находился молодой литератор В.П.Титов. Повесть произвела на него впечатление, и он, придя домой, записал ее. Затем отнес Пушкину, тот просмотрел запись — и в результате повесть была напечатана в редакции Титова, но с пушкинскими поправками в «Северных Цветах».

О том, что «некто Титов» записал со слов Пушкина «сказку про черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров», — рассказала в записках своих

еще А.П.Керн. Однако вместо «Северных Цветов», в которых был напечатан рассказ, она ошибочно назвала альманах «Подснежник». Позднее ошибка ее была исправлена, но только в 1912 году, с выходом книги бар. А.И.Дельвига «Мои воспоминания», стало возможно с уверенностью приписывать замысел «Уединенного домика» Пушкину. В воспоминаниях бар. А.И.Дельвига помещено письмо самого Титова, излагающее историю повести. Пятьдесят лет спустя после того, как «Уединенный домик» был напечатан, Титов (он же Тит Космократов) рассказывает:

«В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космократова, а Александра Сергеевича Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину уединенного домика на Васильевском острове, поздно вечером, у Карамзиных, к тайному трепету всех дам... Апокалипсическое число 666, игроки-черти, метавшие на карту сотнями душ, с рогами, зачесанными под высокие парики, — честь всех этих вымыслов и главной нити рассказа принадлежит Пушкину. Сидевший в той же комнате Космократов подслушал, воротясь домой, не мог заснуть всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу. Не желая, однако, быть ослушником ветхозаветной заповеди "не укради", пошел с тетрадью к Пушкину в гостиницу "Демут", убедил его прослушать от начала до конца, воспользовался многими, поныне очень памятными его поправками и потом, по настоятельному желанию Дельвига, отдал в "Северные Цветы"».

Итак, мы имеем дело не с непосредственным созданием самого Пушкина: *написан* «Уединенный домик» не им, а Титовым. Однако не только *замысел* и *фабула* повести, но и некоторые детали ее принадлежат великому поэту, которого каждое слово, каждая мысль, каким бы путем они ни дошли до нас, — драгоценны. Особая, ему только присущая, ценность «Уединенного домика» заключается в том, что он позволяет с уверенностью вскрыть взаимную внутреннюю связь в целом ряде петербургских повестей Пушкина.

Для лиц, еще незнакомых с повестью, мы вкратце приведем здесь ее содержание, чтобы дальнейшие слова наши были им понятны.

На северной окраине Васильевского острова сто-

ял домик. В нем жила бедная вдова с одной служанкой и с дочерью Верой. Про старуху ходили всякие слухи, не очень хорошие. Бывал у нее молодой человек, отдаленный родственник, по имени Павел. Он не совсем был равнодушен к прекрасной и добродетельной Вере, не женился же потому, что «принадлежал к числу тех рассудительных юношей, которые терпеть не могут излишества в двух вещах: во времени и деньгах». Павел водил дружбу с некиим Варфоломеем, хорошим товарищем, но человеком довольно странным, никогда не бывавшим в церкви (в противоположность Вере и ее матери) и умевшим доставать деньги из каких-то таинственных источников. Время друзей протекало в попойках и развлечениях. Но однажды Павел, давно не бывший у Веры, почувствовал угрызения совести и хотел к ней отправиться. Как вдруг, едва выйдя за ворота, встретил Варфоломея. Тот, узнав, что Павел идет к «бедным родственникам», стал просить взять и его туда же. Павел долго отказывался, но наконец уступил, побежденный речами Варфоломея и его взглядом, «который всегда имел на слабого юношу неодолимое действие». Он повел товарища к Вере и ее матери. Вера уже, оказывается, знала в лицо Варфоломея: она видела его дважды, выходя из храма. Варфоломей пугал ее: «его лицо не отражало души, подобно зеркалу, а подобно личине скрывало все ее движения; и на его челе, видимо спокойном, Галль верно заметил бы орган высокомерия, порока отверженных». Однако Вера сумела скрыть свое нерасположение к новому знакомому. Посещения Варфоломея, быстро сумевшего разными способами, вплоть до магических, втереться в доверие к старухе, сделались часты. Видимо, Вера ему нравилась. Конечно, сама она предпочитала Павла. Но Варфоломей не ревновал. У него были свои планы. Однажды он сказал Павлу, что ко всем его достоинствам надо бы прибавить еще одно: навык жить в свете, необходимый Павлу и теперь, и тогда, когда он женится на Вере. И вот он ведет Павла к какой-то красавице графине, у которой собираются странные гости, по-видимому скрывающие рога под высокими париками и козлиные ноги под широкими шароварами. Обычное их времяпрепровождение — игра в карты. Здесь понтируют сотнями душ. Графиня пленяет Павла. Он забывает Веру. Но графиня и Вар-

фоломей, усердно посещающий между тем домик на Васильевском, мучат бедного Павла ревностью. Он теряет голову и попадает в ловушку. Однажды, стараясь забыть графиню, идет он к Вере, но та уже холодна с ним. Павел требует у Варфоломея объяснений, но тот объявляет, что Вера уже влюблена в него, Варфоломея. Павел бросается на друга, но чувствует сильный, хоть и безболезненный удар, от которого падает. Опомнившись, он видит, что Варфоломея уже нет, но в ушах его еще звучат последние слова коварного приятеля: «Потише, молодой человек, *ты не с своим братом связался*». Павел спешит домой и застает там записку графини: холодность ее объясняется недоразумением, и его просят в гости. Подпись — «Вечно твоя И.». Павел не может противиться искушению и спешит к красавице. Там прочие гости мешают его счастию, но соблазнительница успевает шепнуть ему: «Завтра в одиннадцать часов ночи на заднее крыльцо». Конечно, во сне Павел видел графиню, а проснувшись на другой день, едва дождался условленного часа. Наконец он у графини. Она одна, счастие близко. Но в тот миг, когда «Павел думал уже вкусить блаженство», раздается стук в дверь. «Графиня в смущении отворяет». Вошедшая горничная докладывает, что какой-то человек, пришедший с заднего крыльца, желает видеть молодого господина. Павел сердится, но идет в прихожую. Там ему говорят, что человек ушел, и Павел возвращается к красавице, но стук повторяется снова, и та же служанка приходит с теми же словами. Павел в ярости кидается в прихожую, оттуда на двор — «но там ничто не колыхнется, и лишь только снег безмолвно валит хлопьями на землю». Павел бранит слуг и опять возвращается в кабинет. Но стук раздается в третий раз. Павел хочет «дознаться, что тут за привидение». «Вбегая в прихожую, он видит край плаща, который едва успел скрыться за затворяемой дверью; опрометью накидывает он шинель, хватает трость, бежит на двор и слышит стук калитки, которая лишь только захлопнулась за кем-то». Павел окликает незнакомца и бежит за ним. На улице он «издали видит высокого мужчину, который как будто останавливается, чтоб поманить его рукою, и скрывается в боковой переулок». Павел старается не отстать. Незнакомец то манит, то исчезает. Наконец Павел оказывается по

колена в снегу, на неведомом перекрестке. Незнакомец пропал*. Куда идти? Вдруг — извозчик. Павел нанимает его, чтобы ехать домой. Едут. Снег, «луна во вкусе Жуковского». Едут долго, незнакомыми местами. Павел видит, что они и вовсе выехали из города, и пугается, вспомнив слухи об извозчиках, которые на Волковом поле режут своих седоков. «Куда ты везешь меня?» Молчание. При свете луны седок всматривается в жестяной номер извозчика и видит число: 666. Тогда Павел еще громче повторяет вопрос, но, не получив ответа, изо всех сил бьет извозчика палкой. Тот оборачивается, и Павел вместо лица видит мертвый череп. В ужасе он крестится. Сани опрокидываются, слышится адский хохот, и Павел остается один за заставой... Неизвестно, как очутился он дома, больной, в постели. Это была никому не понятная болезнь: «все давало повод думать, что ее причина крылась в душе, а не в теле». На третий день, едва он успел прийти в себя, прибежала к нему Верина служанка. Старуха плакала, говоря, что «барыня приказала долго жить», а Вера — в доме священника. Павел помчался на Васильевский. Оказалось, вдова давно уже была больна. На врача денег не было. Лечил ее Варфоломей. «Лекарства, доставленные им, хотя и не всегда помогали больной, но постоянно придавали ей веселости». Она думала о «житейском», подзывала к постели Веру и Варфоломея, заставляя их целоваться, как жениха с невестой. Вера и сама уже предпочитала Варфоломея, заботливого и услужливого, истинного друга, рассеянному Павлу. Между тем старухе становилось все хуже. Вера хотела позвать духовника, но Варфоломей препятствовал, говоря, что это отнимет у больной последнюю надежду, а следовательно, и силу жить. В тот самый вечер, когда Павел находился у графини, старухе сделалось совсем худо. Вера молила Варфоломея позвать священника. Наконец он решился, вместо священника, привести знакомого своего врача, весьма искусного, говоря при этом: «Смотрите, там еще не явится первая звезда, как я буду назад, и тогда решимся; обещаете ли

---

* Сцена эта напоминает рассказ о видении императора Павла, в то время, к которому относится видение, — еще великого князя. Призрак Петра Великого так же точно манил его — и исчез на том месте, где впоследствии был поставлен Медный Всадник. Рассказ об этом видении мог быть известен Пушкину.

только не звать духовника до моего прихода?» Вера обещала. Варфоломей ушел за врачом, но настал вечер, а он все не возвращался. На небе не горело ни одной звезды: шла метель. Вера потеряла терпение и послала за священником. До церкви было далеко, и старуха тоже долго не возвращалась. В это время вернулся Варфоломей, расстроенный и бледный. Он сказал, что врач велел послать за попом, — и прибавил: «А! вижу; вы послали уже... туда и дорога». Это произнес он с «какой-то сухостью, в которой обнаруживалось отчаяние...».

Ночью вернулась служанка с известием, что священника дома нет, но что он вернется домой, ему скажут и он тогда придет к умирающей. Через полчаса вдова умерла. Варфоломей стал уверять Веру, что со смертью вдовы он лишается и любви Вериной. «Девицу испугало его отчаяние». Она уверяет его в любви своей, но он требует, чтобы она тотчас поклялась принадлежать только ему и любить его больше души своей. Вера его успокаивает, обещая скоро венчаться. Но в ответ на эти слова Варфоломей стал говорить, что он презирает пустые обряды, и звал девушку «в какое-то дальнее отечество», где обещал осыпать ее «блеском княжеским». Тут, испугавшись страсти его, Вера хотела бежать, но Варфоломей преградил ей путь: «Никакая сила не защитит тебя от моей власти». «Бог защитник невинных!» — вскричала Вера и упала на колени перед распятием. «Варфоломей остолбенел, лицо его изобразило бессильную злобу. — Если так, — возразил он, кусая себе губы, — если так... мне, разумеется, с тобою делать нечего; но я заставлю твою мать сделать тебя послушною. — Разве она в твоей власти? — спросила девица. — Посмотри, — отвечал он, уставивши глаза на полурастворенную дверь спальной, и Вере привиделось, будто две струи огня текут из его глаз и будто покойница, при мерцании свечи нагоревшей, приподнимает голову с мукою неописуемой и иссохшею рукою машет на Варфоломея. Тут Вера увидела, с кем имеет дело. — Да воскреснет Бог! и ты исчезни, окаянный! — вскрикнула она, собрав всю силу духа, — и упала без памяти». Тут начался пожар. Дом сгорел, а с ним и покойница. Веру служанка вынесла. В огне не то рушились горящие балки, не то прыгали бесы. После пожара Варфоломей пропал.

Все это Павел узнал от старухи, спеша к дому священника, опоздавшего к умирающей, но приютившего у себя Веру. Девушка была больна. Павел за ней ухаживал. Под влиянием пережитого «он забывал и прелести таинственной графини, и буйные веселия юности, сопряженные с такими пагубными последствиями. Одно его моление к небу состояло в том, чтобы Вера исцелилась и он мог служить для ней образцом верного супруга». Но Вера уже предчувствовала близкую смерть и, когда настала весна, умерла. Павел уехал из Петербурга и поселился в отдаленной вотчине. Там он жил чудаком, нелюдимом, не выносил женщин, «а при появлении высокого белокурого человека с серыми глазами приходил в судороги, в бешенство». Умер он сумасшедшим, в раннем возрасте. Всю историю повествователь заканчивает такими словами: «Повесть его и Веры известна некоторым лицам среднего класса в Петербурге, через которых дошла и до меня по изустному преданию. Впрочем, почтенные читатели, вы лучше меня рассудите, можно ли ей поверить, и откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела, когда никто не просит их?»

Такова фабула повести. Мы, вероятно, никогда не узнаем, сделал ли в ней Титов какие-либо изменения или же она была рассказана Пушкиным именно в такой форме. Не узнаем мы и того, каких именно мест коснулась пушкинская рука в печатной редакции «Уединенного домика на Васильевском».

Так же трудно гадать, с каким чувством Пушкин сделал Титову свой подарок. Подарил ли он план повести потому, что не придавал ему большой цены? Постеснялся ли отказать расторопному поклоннику, явившемуся с готовой записью? Уступил ли, наконец, «ласковому насилию», мысленно пожав плечами и обозвав Титова крепким словом? Но как бы то ни было — повесть досталась Титову, тот напечатал ее в альманахе Дельвига, и Пушкин не только не протестовал, но и внес в рукопись какие-то поправки. Однако из этих предположений наименее вероятно первое: Пушкин вряд ли с особенной легкостью отказался от повести. Мы не знаем, во что превратилась бы она, если бы не была подарена Титову, но у нас есть основания предполагать, что окончательно с ней расстаться Пушкин не захотел.

Основная тема «Уединенного домика» с совершенной ясностью выражена в заключительных словах повести: «откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела?..» Выраженный, быть может, не с такой резкостью, расширенный, осложненный и углубленный, — но все же именно этот самый вопрос является основной темой целого ряда произведений Пушкина, созданных в два болдинских периода, из которых первый непосредственно следовал за описанными событиями.

Вмешательство темных, невидимо, но близко окружающих нас сил, то, как это вмешательство протекает и чем кончается, — вот основной мотив «Домика в Коломне», «Медного Всадника» и «Пиковой Дамы».

Подарив Титову фабулу своей повести, быть может еще не до конца продуманную, сам Пушкин не избавился от соблазна вернуться к основной теме «Уединенного домика». «Домик в Коломне» — первая попытка, сделанная им в этом направлении. «Домик в Коломне» написан в Болдине, в октябре 1830 года. Быть может, именно недавняя уступка «Уединенного домика» Титову была причиной того, что в «Домике в Коломне» Пушкин, с одной стороны, подошел к теме на этот раз наиболее реалистически, а с другой стороны — разрешил ее так легко. Можно предполагать, что он пародировал «Уединенный домик», как пародировал в «Графе Нулине» «историю и Шекспира».

Как бы то ни было — уже самое название повести Пушкина является как бы параллелизмом к титовской повести: «Уединенный домик на Васильевском» — «Домик в Коломне». Во втором случае отброшен эпитет и избрана другая окраина все того же Петербурга. И в самой повести внимательный взгляд находит такие же параллельные места.

«Несколько десятков лет тому назад, когда сей околоток был еще уединеннее, в низком, но опрятном деревянном домике... жила старушка, вдова одного чиновника... Все ее семейство составляли дочь и престарелая служанка». Так начинается фабула «Уединенного домика на Васильевском». И Пушкин, едва усадив свою расшалившуюся Музу, целых двадцать две октавы наболтавшую о Буало, об александрийском стихе, господине Копе и многом другом, — начинает самое повествование такими словами:

...Жила-была вдова,
Тому лет восемь, бедная старушка,
С одною дочерью. У Покрова
Стояла их смиренная лачужка...

И была у них, в довершение сходства, «стряпуха Фекла, добрая старуха».

Как видим, и там и здесь обстановка и место действия весьма схожи: маленький, бедный домик на петербургской окраине. Действующих лиц Пушкин просто оставил тех же, назвав лишь Веру Парашей. Обе они — равно простые, милые девушки, равно исправно посещающие церковь. Жизнь одинаково мирно течет и в домике на Васильевском, и в домике, стоящем в Коломне.

Но вот — в эту жизнь вторгается посторонняя, темная сила; как Варфоломей вторгся в уединенный домик, так и теперь в домик коломенский вторгается некто неведомый. Все черные замыслы Варфоломея направлены в сторону чистой, невинной Веры. Такая же невинная Параша сама служит причиной вторжения, помогает этому вторжению осуществиться: поздно ночью приводит она в дом новую служанку, взамен умершей Феклы.

Варфоломей — несомненный дьявол. Об этом в «Уединенном домике на Васильевском» говорится сперва смутными намеками, затем намеки становятся все прозрачнее, и наконец личина с лица Варфоломея спадает окончательно. Новая кухарка вдовы — вряд ли даже самый мелкий бес. Скорее всего — это просто разбитной парень, невысокого полета птица, где-то, когда-то сумевший прельстить неопытное сердце Параши. Во всяком же случае, это — темная личность, не ограничившаяся ухаживанием у ворот да на гулянии, а решившая переступить мирный порог вдовы, свить гнездо в доме жертвы. В пушкинской пародии она занимает то же место, какое в сугубо романтической повести Титова занимает демонический Варфоломей. И кто знает, какие беды теперь начались бы, какие пошли бы «грехи», если бы раз, стоя в церкви, не затревожилась вдова. «Мне что-то страшно», — сказала она дочери. И вот

...с паперти долой
Чуть-чуть моя старушка не слетела;
В ней сердце билось, как перед бедой.

Спасительная тревога охватила старуху, когда она была в церкви. Примечательно, что и в «Уединенном домике на Васильевском» есть момент, внутренне сходный: Павел, гуляя в обществе Варфоломея, совсем было забыл о Вере; и вот, «однажды в день воскресный, после ночи, потерянной в рассеянности, Павел проснулся поздно поутру. Раскаяние, недоверие давно так его не мучили. Первая мысль его была идти в церковь, где давно, давно он не присутствовал. Но, взглянув на часы, он увидел, что проспал час обедни». Тогда он решил отправиться прямо к Вере, но тотчас встретил Варфоломея. С этого момента и начинается вторжение дьявола в жизнь уединенного домика.

Павел проспал обедню, старуха — нет. Павел накликал вторжение Варфоломея, старуха в церкви встревожилась — и предотвратила бедствия, грозившие от вторжения, уже совершившегося. Ее немудреное сердце было право. Не прибеги она домой, не накрой «Маврушку» перед Парашиным зеркальцем, с намыленной щекой и с бритвой в руках, — могла бы бреющаяся кухарка не только «обокрасть да улизнуть», чего так боялась вдова, но и наделать бед покрупнее. Может быть, если бы затеи лихого человека осуществились, не дожила бы Параша и до «вечера осени ненастной», а утопилась бы раньше, как бедная Лиза, как топились, навек губя душу, многие ее сверстницы, поверившие соблазнителям.

Но вдова прибежала домой, накрыла соблазнителя, и тот «с намыленной щекой, через старуху (вдовью честь обидя)», обратился в бегство, да так, что его «с тех пор как не было — простыл и след». Точно так же после смерти вдовы и пожара исчез Варфоломей, слишком поздно разоблаченный Верой: «описали его приметы, искали его явным и тайным образом не только во всех кварталах, но и во всем уезде Петербургском; но все было напрасно: не нашли и следов его».

В «Домике в Коломне» все кончилось очень благополучно, — и Пушкин, для читателя, ищущего «нравоучения», заканчивает всю повесть на первый взгляд шуточной, но, пожалуй, многозначительной строфой:

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;

Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

В этом предложении — ничего больше не «выжимать» из рассказа — есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется «выжать» больше, чем это сделал сам поэт. Пушкин как бы хочет намекнуть, что ради таких пустячных выводов не стоило «поднимать тревогу», «скликать рать» и «с похвальбой идти», как он это сделал. Однако все иные выводы он предоставляет самому читателю, хотя от себя намекает, что все-таки какие-то неосуществившиеся, предотвращенные, но намечавшиеся опасности угрожали «смиренной лачужке» вдовы. И быть может, потому-то и установил Пушкин явную, текстуальную связь повести с «Уединенным домиком на Васильевском», недавно напечатанным, что хотел натолкнуть читателя на сопоставления, нами уже указанные.

В глазах зоркого читателя, пристально следящего за текущей литературой, такие сопоставления должны были придать повести значение гораздо более серьезное, чем то представлялось поверхностному взгляду, видевшему в «Домике в Коломне» стихотворную шутку — и только.

Итак, конфликт, возникающий из вторжения темных сил в человеческую жизнь, первоначально был разрешен Пушкиным комически. Но уже в ту пору, когда впервые представились ему образы «Уединенного домика на Васильевском», поэту, как видно из самой повести, известны были другие возможности, возникающие из того же столкновения: возможности разрешения трагического. Процесс расчленения «Уединенного домика» не мог остановиться на «Домике в Коломне», и вот, в том же Болдине, где написана была последняя повесть, ровно три года спустя, Пушкин берется за новый труд. «Домик в Коломне» начат 5 октября 1830 года. 6-м октября 1833-го помечен один из первых набросков «Медного Всадника».

В специальной литературе существует мнение, что «Медный Всадник» задуман значительно ранее этого времени. Так это или не так — для нас в данном

случае безразлично. Когда бы ни был *задуман* «Медный Всадник», мы вправе утверждать, что в том, как он *осуществлен*, значительную роль сыграл все тот же мотив, лежащий в основе «Уединенного домика на Васильевском». Тем более что ведь и замысел «Уединенного домика» окончательно сложился не менее чем за четыре года до «Медного Всадника», а может быть, и значительно раньше.

И снова одно из главных мест, на которых развертываются события поэмы, невольно сопоставляется с местом действия «Уединенного домика на Васильевском» и «Домика в Коломне».

Вот где стоит «уединенный домик»: северная сторона Васильевского острова «вдается длинною косою в сонные воды *залива*»; ряд огородов «приводит вас к последней возвышенности, украшенной одним или двумя сиротливыми домами и несколькими *деревьями*; ров, заросший высокой крапивой и репейником, отделяет возвышенность от вала, служащего оплотом от *разлитий*».

В этом домике живут вдова с Верой.

А вот описание домика из «Медного Всадника»:

...близехонько к волнам,
Почти у самого *залива* —
Забор некрашеный *да ива*
И ветхий *домик*: там оне,
Вдова и дочь...

Эта вдова остается безымянной, как в «Уединенном домике на Васильевском» и в «Домике в Коломне». Но дочь, как и героиню «Домика в Коломне», зовут Парашей. Временно из домика на Васильевском острове переселялась вдова в домик, стоящий в Коломне. Но ко времени «Медного Всадника» вернулась она обратно к реке. Зато теперь герой повести, Евгений, «живет в Коломне». Все три вдовы с тремя дочерьми своими описаны чертами схожими, как и домики, в которых они живут. Принадлежат они к тому «среднему классу», среди которого «известна история Павла и Веры». Павел «служит в Петербурге». Евгений «где-то служит». Оба они — незаметные, маленькие чиновники, никто их не знает. Имя Евгения «светом и молвой... забыто». Припомним, что так же неведом «свету» и Павел. Точно так же, как Павел — в Веру, Евгений влюблен в Парашу. События «Медного Всад-

ника» разыгрываются не только в сходной обстановке места действия, не только в той же среде, но и между теми же лицами, как и события «Домика в Коломне» и «Уединенного домика на Васильевском».

Все эти лица — маленькие, обыкновенные люди, ничем не выделяющиеся из своего «среднего» класса, и уж отнюдь не герои. В личности их нет ничего, что бы должно особенно притягивать к себе темные силы. Если бы не непрошеное, но в то же время неодолимое вторжение дьявола-Варфоломея, Павел рано или поздно женился бы на Вере, жизнь их текла бы мирно и благополучно. Если бы не вода, нахлынувшая так же неодолимо, Бог весть зачем и откуда; если бы наводнение не снесло стоящего у залива домика, — точно так же Евгений женился бы на своей Параше, и их жизнь была бы так же скромна, безвестна и беспечальна. Но страшную роль Варфоломея сыграли «злые волны» — или тот *Он,*

...чьей волей роковой
Под морем город основался.

Силы неведомые, нежданные и враждебные не дают жизни простых и смирных людей течь беспрепятственно. Они непрошено вторгаются в эту жизнь, как кто-то, нанявшийся в кухарки к коломенской вдове; они врываются, как Варфоломей ворвался в уединенный домик на Васильевском; они рушат и сносят все на своем пути, как воды, разрушившие домик Параши и ее матери. Таков внутренний, основной параллелизм всех этих повестей, теперь уже не двух, а трех. Борьба человека с неведомыми и враждебными силами, лежащими вне доступного ему поля действий, и составляет фабулу как «Уединенного домика на Васильевском», так и «Домика в Коломне» и «Медного Всадника».

«Медный Всадник» — апофеоз Петра. Но в глазах Пушкина великое и прекрасное в Петре сочеталось с ужасным:

...Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как Божия гроза.
(«Полтава»)

Так и в момент создания «Медного Всадника» Пушкин понимал, что все-таки царь Петр есть гений, душа того бедствия, которое стряслось над Евгением.

Знал он и то, что, олицетворяя ужас в Петре, он в известном смысле делает трагедию «бедного Евгения» трагедией всей России. Поэтому правы те, кто, начиная еще с Белинского, придает «Медному Всаднику» смысл трагедии национальной. Такого смысла не упускал из виду и сам Пушкин, особенно в первой половине вступления и в словах второй части:

О мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Но этот смысл повести — не единственный. Он лишь тесно прирос к другому, мною уже указанному, ради которого и подчеркнут не только несокрушимый, «медный», но и фантастический, страшный, демонский лик Петра. Но то, что для Пушкина было и прекрасно, и ужасно, для Евгения было только ужасно. То, на что спокойно мог смотреть Пушкин, было нестерпимо глазам Евгения. Он видел только демонический лик Петра. Ему казалось, что царь над волнами высится как их глава, как страшный и неподвижный предводитель демонов. И снова: «Ужасен он в окрестной мгле!» И не разберешь, усмиряет ли демонов его «простертая рука» — или их возбуждает, ведет на приступ.

Так же ужасен был миг, когда Евгений это понял, когда для него открылась тайная связь Петра с волнами, сгубившими несчастную Парашу. «Прояснились в нем страшно мысли», — говорит Пушкин. И подобно тому как потерявший Веру Павел решается на открытую борьбу с Варфоломеем, Евгений решается бросить вызов Медному Всаднику:

...Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной:
«Добро, строитель чудотворной!»
Шепнул он, злобно задрожав:
«Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что Грозного Царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье

По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

В «Уединенном домике на Васильевском», когда Павел, потеряв из виду неизвестного, сел на извозчика, тот завез его в жуткие и пустынные места. Павел окликнул возницу, потом, после молчания, еще раз и, не получив отзыва, со всего размаху ударил своею палкою по спине извозчика. Но каков был его ужас, когда этот удар произвел звон костей о кости, когда мнимый извозчик, оборотив голову, показал ему лицо мертвого остова и когда это лицо, страшно оскалив челюсти, произнесло невнятным голосом: «Потише, молодой человек; *ты не с своим братом связался*»*.

Евгений только погрозил Всаднику — Павел ударил извозчика палкой. Но в том, как ответили им и извозчик, и Всадник, есть одна существенная общая черта: оба медленно обратили головы и показали свои лица. Павел увидел «лицо мертвого остова» с оскаленными челюстями. Что увидел Евгений — нам неизвестно. Но он «стремглав бежать пустился» от одного этого движения. В том, что недвижная статуя вдруг повернула лицо, больше ужаса, чем в мертвых челюстях извозчика. И если Всадник ничего не сказал Евгению, то извозчик сказал Павлу именно то, что Евгений понял без слов: «Потише, молодой человек; *ты не с своим братом связался*».

Эта фраза из «Уединенного домика на Васильевском» есть в то же время основа всех толкований «Медного Всадника». Да, Евгений тоже «не с своим братом связался». И ему, и Павлу открылось это среди пустынной петербургской ночи, вдалеке от дома, когда оба они находились лицом к лицу и один на один с врагом.

Павел перекрестился, Евгений не сделал этого, —

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Вдова из «Домика в Коломне» накрыла и разоблачила опасного своего гостя, так что он не успел и

* Курсив подлинника.

опомниться. Евгений с Павлом не так просты, как вдова. Ее бабьи средства им и неведомы, и они вступают в борьбу со своими врагами как с равными. Вдова восстановила тихое благополучие своего домика — они же оба поплатились безумием за свою попытку. Ее спасла трусость, их погубила смелость. Безумный Павел бежал от людей. Таким же нелюдимым сделался и Евгений. Ранняя смерть завершила участь обоих. Можно сказать, что их судьба настолько же трагичнее, чем судьба вдовы из «Домика в Коломне», насколько сами они умнее, сложнее и смелее ее.

Варфоломей заставил Павла ввести его в домик на Васильевском острове. Таинственная кухарка сама воспользовалась наивной неопытностью сердца Параши, чтобы так же вторгнуться в домик, стоящий в Коломне. Мирная жизнь третьего домика, стоявшего «у самого залива», и нежная любовь бедного Евгения были разрушены, сметены нежданно нахлынувшими волнами.

Во всех трех случаях инициатива вторжения, завязка возникающего столкновения принадлежала не тем, кому суждено было стать жертвами предстоящей борьбы: не обитательницам мирных домиков, не Павлу и не Евгению. Однако мыслима и другая возможность: мыслима в человеческой личности самостоятельная жажда пойти навстречу неведомой силе — и попытаться подчинить ее своей воле. Страшные опасности грозят тому, кто поддается такому соблазну. Но ведь еще тою же осенью 1830 года, когда создался «Домик в Коломне», написал Пушкин одни из глубочайших своих строк:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

На такой шаг к тому, что грозит гибелью, решился Германн. «Пиковая Дама», написанная, как и «Медный Всадник», осенью 1833 года, такой же случай соприкосновения человеческой личности с темными силами, как и три предыдущие повести, — с той отличительной чертой, что инициатива столкновения принадлежит на этот раз самому человеку.

Конечно, Германн совсем не так беспомощен и растерян, как герои «Уединенного домика» и «Медно-

го Всадника», Павел и Евгений. С тремя вдовами и их дочерьми его смешно даже сравнивать. «У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», — сказал о нем Томский. И прибавил: «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства». Но таким его видел (или хотел видеть) только Томский. Сам Пушкин признает в Германне лишь одно существенное свойство: железную, несокрушимую волю. Такой волей может обладать самый средний, заурядный человек. Никаких демонических или сверхчеловеческих свойств Пушкин в удел Германну не дал. Отметив лишь его волю, поэт рядом других замечаний как бы хочет подчеркнуть читателю, что Германн по природе своей такой же средний, невыдающийся человек, как Евгений и Павел. Другими словами, что и на этот раз происходит столкновение темной силы только с человеком, отнюдь не с сверхчеловеком. Германн — «сын обрусевшего немца», получивший от отца маленькое наследство и служащий в маленьком чине. Больше того: в обычном, в житейском, Германн мещански осторожен. Он целыми вечерами просиживает возле игроков, напряженно следя за игрой и не отваживаясь рискнуть хотя бы копейкой. «Игра занимает меня сильно, — говорит он, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Сколько коротенькой умеренности, сколько пошлого благоразумия в этих словах — и как героически тверд становится этот осторожный немец после того, как вступает на путь, гораздо более опасный, нежели игра в карты с конногвардейцем Нарумовым и его приятелями! Не оттого ли это, что кроме возможности мгновенного и большого обогащения таинственные графинины карты скрывают в себе и «неизъяснимое наслажденье», грозящую гибель, с которой так сладостно-жутко пошутить «смертному сердцу»?

Германн — такой же маленький, средний, «смертный» человек, как Евгений и Павел. Но, маленький и придавленный, хочет он выкарабкаться наверх, стать не хуже других, «упрочить свою независимость», как он выражается. Раньше для этого он «не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе ни малейшей прихоти». Анекдот о трех картах отравил его спокойствие. Во сне ему стали грезиться «кипы ассигнаций и груды червонцев». И вот он уже не

может довольствоваться прежней своей программой достижения счастья: он решается на отчаянное дело: выведать тайну графининых карт, то есть стать выше окружающих не только благодаря обычным, человеческим способам, но и благодаря средствам сверхъестественным. И это уже бунт, вызов. Только «неизъяснимы наслажденья» этого опасного бунта для Германна — не «залог бессмертья», а залог «независимости».

Ради маленького, пошлого желания обогатиться вступает он на путь великих и дерзновенных душ, которым мечталось бессмертие, а не «независимость». Крошечный Прометей, не трогающий процентов богоборец, — он обладает такою же несокрушимостью *характера*, как и подлинные герои, и не обладает высотою их подвига, величием их *души*. Он присвоил себе их права, не догадываясь или не думая об обязанностях. Демоническое, сверхъестественное знание не налагает на него никакой ответственности и само по себе даже не имеет в глазах его никакой цены. Горьких корней этого знания он не замечает. Он тянется только к сладкому плоду его, да и тот понимает только как обогащение. В самом демонизме своем Германн угнетающе практичен.

То, ради чего решается он бросить вызов миру, — неизмеримо меньше того, что воодушевляло его великих собратьев. «Профиль»-то у него как у Наполеона, это верно, но насчет «души Мефистофеля» — это Томский польстил и ему, и себе: далеко Германну и до Мефистофеля. «Пистолет мой не заряжен», — говорит он Лизавете Ивановне. Своим незаряженным пистолетом он до смерти напугал глупую, жалкую старуху. Но больше никого. Не испугались его и те, кого хотел он подчинить своей воле.

Только до разговора с графиней Германн сам шел навстречу черной силе.

Когда же графиня умерла, он подумал, что замысел его рушится, что все кончено и жизнь отныне пойдет по-старому, с тем же капитальцем и нетронутыми процентами. Но тут роли переместились: из нападающего он превратился в объект нападения. Мертвая старуха явилась к нему. «Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу» и т. д. Однако те, по чьей воле она пришла исполнить волю Германна,

насмеялись над ним: не то назвали ему две верных карты и одну, последнюю, самую важную — неверную, не то в последний, решительный миг подтолкнули его руку и заставили проиграть все. Как бы то ни было, возвели почти на предельную высоту — и столкнули вниз. И в конце концов — судьба Германна буквально та же, что и судьба Павла с Евгением: он сходит с ума.

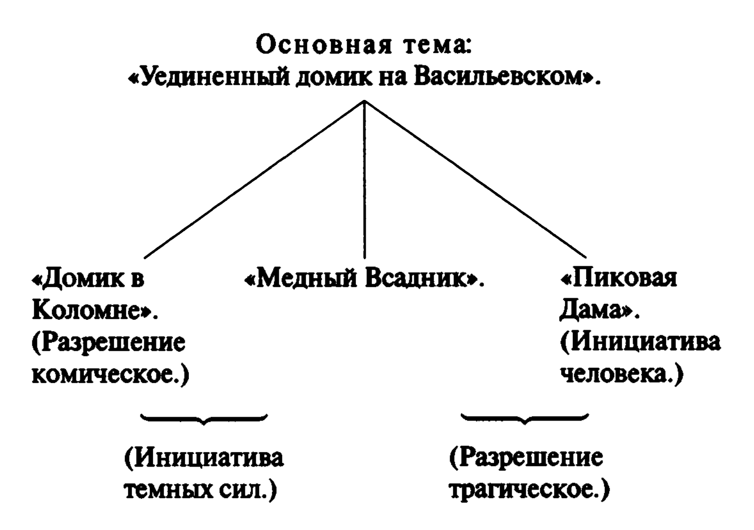
Есть и в «Пиковой Даме» черты внешнего сходства с «Уединенным домиком на Васильевском». Старуха графиня, бывшая красавица, состоящая в каких-то невыясненных сношениях с темными силами, напоминает соблазнительную графиню «Уединенного домика». Представление об обеих связано у нас с представлением о картах и о таинственных судьбах игры. Старая графиня из «Пиковой Дамы» играла в молодости с Сен-Жерменом. В доме еще прекрасной графини «Уединенного домика на Васильевском» собираются для игры сами демоны. Однако эти общие черты, как и еще несколько менее примечательных совпадений, могут быть отнесены к чисто внешним и создавшимся случайно.

Впрочем, нам кажется, что вся совокупность параллельных мест в этих повестях сама по себе есть уже явление, заслуживающее пристального внимания.

Что касается внутреннего соотношения повестей, то оно может быть установлено следующим образом. Основание всей группы — «Уединенный домик на Васильевском». Основная тема — столкновение человека с темными силами, его окружающими. Подарив «Уединенный домик» Титову, Пушкин отнесся к повести как к первоначальному, еще хаотическому, черновому замыслу. Расчленение этого хаоса привело поэта к созданию «Домика в Коломне» — повести, в которой возникшее столкновение разрешено комически, с победой на стороне человека. «Медный Всадник», как и сам «Уединенный домик на Васильевском», служит примером разрешения трагического. Однако и в «Уединенном домике на Васильевском», и в «Домике в Коломне», и в «Медном Всаднике» инициатива столкновения принадлежит темным силам. Продолжая расчленение основной темы, Пушкин впоследствии дает пример обратной возможности, то есть случая, когда инициатива конфликта принадлежит самому человеку: таким

примером служит «Пиковая Дама». Здесь следует еще подчеркнуть, что трагическое разрешение конфликта объединительно выражено и здесь точно в такой же форме, как в двух предыдущих случаях: главный герой повести, Германн, сходит с ума.

Таким образом, взаимное отношение всех четырех повестей друг к другу графически изобразимо в следующей симметрической схеме:



Итак, и Павла, и Евгения, и Германна, вступивших в сознательную борьбу с «чертями», которым «охота вмешиваться в людские дела», постигла одна и та же прискорбная участь. Только вдова из «Домика в Коломне» благополучно выдержала натиск темных сил. Но она и не думала с ними бороться как с дьяволами. Того, кто забрался к ней в дом, сочла она вором, не больше. Она его обессилила внезапным разоблачением — и «вор» бежал, как бежал Варфоломей, хотя и слишком поздно, но тоже разоблаченный Верой. Едва ли мы ошибемся, если скажем, что последний вывод из пушкинских петербургских повестей таков: возводя черта на слишком высокую ступень или хотя бы только поднимая его до себя, как делали Павел, Евгений и Германн, мы лишь увеличиваем его силу, — и борьба с ним становится для нас невозможной. Дьявол, как тень, слишком скоро перерастает своего

господина. Однако для всех, кто мыслит и колеблется, неизбежна участь этих «безумцев бедных». Вдова же не колебалась, потому что и не мыслила. «Маврушку» разоблачила она по-бабьи, по-глупому, *сама не понимая того, что делает.* А «понимавшие» погибли. В этом смысле «Домик в Коломне», наряду с прочими повестями цикла, есть своеобразная «похвала глупости».

В таком мнении, странном только на первый взгляд, укрепляет нас еще одно обстоятельство.

Тою же осенью 1830 года, там же, в Болдине, почти одновременно с «Домиком в Коломне» написаны «Каменный Гость» и «Гробовщик». Прямая связь между последними двумя произведениями зорко замечена была еще А.С.Искозом в его статье о «Повестях Белкина», хотя и была истолкована несколько иначе. В самом деле: вызов пьяного и глупого гробовщика совершенно тождествен с вызовом Дон Жуана: и тот и другой в порыве дерзости зовут мертвецов к себе на ужин. Мертвецы приходят. Но сознательно дерзкий Жуан погибает: ожившая статуя губит его, как погубил оживший Всадник Евгения. А дерзнувший спьяна, по глупости гробовщик принимает у себя целую толпу мертвых, но потом просыпается — и все оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай.

Поэтому «Гробовщика» можно рассматривать как комическое разрешение все той же темы, при условии, что инициатива конфликта принадлежит человеку. Он так же точно относится к «Пиковой Даме», как «Домик в Коломне» — к «Медному Всаднику». Формально не будучи «петербургской» повестью, так как действие его происходит в Москве, «Гробовщик» внутренно может быть включен в начерченную нами схему — и тогда придаст ей полную законченность: он заполнит существующий в ней пробел. Что же касается «Каменного Гостя», то он естественно выходит за пределы схемы: героический характер главного действующего лица решительно отличает его от других повестей. Гибель его настолько же ужаснее и необычайнее гибели Германна (вполне соответствующего ему по месту, занимаемому в конфликте), насколько сам он значительнее и выше не трогающего процентов Германна.

И еще одно обстоятельство здесь необходимо отметить: несмотря на то что «Каменный Гость» вы-

ходит за пределы цикла, основанного на столкновении с темными силами средних, обычных людей, — упоминание о нем уже заключено все в том же «Уединенном домике на Васильевском». Поняв коварные замыслы Варфоломея, Павел собирается при первой же встрече высказать врагу свою ненависть. И вот, в это самое время, Варфоломей входит к нему «с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя Командора приходит на ужин к Дон Жуану».

В свою очередь, «Гробовщик» является такою же пародией на «Каменного Гостя», как «Домик в Коломне» — пародия на «Уединенный домик». Но пушкинская пародия — не только шуточная трактовка серьезной темы: она и по существу является, так сказать, оборотной стороной этой темы. Пушкинская пародия всегда столь же глубока, как и то, что ею пародируется. Для Пушкина «пародировать» значило найти и выявить в действии возможность комического, счастливого разрешения того же конфликта, который трагически разрешается в произведении первоначальном.

Но здесь мы уже подходим к двум проблемам, могущим стать предметом самостоятельных изысканий: к проблемам «улыбки» и «демонологии» Пушкина.

В данном же случае нашей задачей было лишь отметить, что петербургские повести Пушкина могут быть связаны между собой не только гадательными и туманными особенностями «петербургского воздуха», но — главным образом — совершенно определенной темой, различно трактованной, однако же ясно выраженной в заключительных словах «Уединенного домика на Васильевском»: «откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела?..»

1914
Томилино

О «ГАВРИЛИАДЕ»

Только через восемьдесят один год после смерти Пушкина вышла «Гаврилиада», отпечатанная в России, без сокращений и пропусков. Она была под запретом, и читали ее полностью лишь немногие, кому удавалось достать экземпляр одного из заграничных изданий поэмы. В музейных библиотеках она выдавалась «по особому разрешению». Огромному большинству читателей она была почти неизвестна.

Правда, и это издание выпущено в ограниченном числе экземпляров (555), и издатели указывают в предисловии, что книга предназначается «преимущественно для лиц, изучающих Пушкина, а не для широкого круга читателей». Эта оговорка излишня и несправедлива. Всему русскому обществу пора, наконец, знать Пушкина, а чтобы знать поэта, его раньше всего надо прочитать всего, без изъятий. Если, откапывая в архивах самые незначительные письма, наброски, записки Пушкина, мы спешим ознакомить с ними читателей, справедливо полагая, что ни одно слово, произнесенное им, не должно быть забыто, — то что же сказать о целой поэме, над которой он упорно трудился, которая отразила ряд замечательных черт его творчества, которая так ценна для изучения его биографии и которая, наконец, так прекрасна в своей непосредственной, художественной очаровательности?

«Гаврилиада» была под запретом по двум причинам: она объявлялась, во-первых, кощунственной, во-вторых, непристойной. Да, конечно, это книга не для детей и не для девушек. Но все же и богохульность, и непристойность ее должны быть подвергнуты переоценке.

Время написания «Гаврилиады» целиком относится к так называемому кишиневскому периоду жизни Пушкина. Этим сказано многое. Сколько бы ни грустил в те дни великий поэт, сколько бы раз ни сравнивал он себя с Овидием, «влачившим мрачны дни» на берегах Дуная, — несомненно все-таки, что эта грусть и мрачные мысли не вполне соответствовали его тогдашнему образу жизни. По этому поводу особенно

мудрить нечего. Вполне естественно и психологически понятно, что в часы раздумия и одиночества Пушкин задумывался над своей участью, над изгнанием, вспоминал все, что оставил на севере и что потерял еще так недавно, расставшись с Раевскими, — и ему становилось грустно. Но кроме элегического Пушкина существовал и другой: друг Всеволожского и Юрьева, член «Зеленой Лампы», неугомонный Сверчок «Арзамаса», поклонник Вакха и Киприды; для этого Пушкина Кишинев, с его шумом, пирушками, проказами, прекрасными еврейками, снисходительными молдаванками, «обритыми и рогатыми мужьями», дуэлями и всем прочим, — представлял обширное и веселое поле деятельности. К этому надо прибавить, что еще так недавно впервые развернулись пред ним картины Кавказа и Крыма, его поразившие, увидал он новую, необычную жизнь юга, новое небо, горы, море, людей, так мало похожих на обитателей Петербурга и Москвы, всех этих евреев, цыган, молдаван, горцев, татар. Какими, должно быть, бурями откликалась на все это «африканская кровь»! И в довершение всего — двадцать два года, жгучая радость жизни, молодость! Ведь, мудрый от колыбели, Пушкин смолоду был так молод, как никогда и никто из русских людей: и в этом, как во всем, он превзошел их всех.

При таких душевных настроениях сложилась «Гаврилиада» — и отразила их. Это было неизбежно. Безграничная радость и восторг, возникшие от созерцания яркого, пышного, многообильного мира, должны были вылиться наружу. Библия, которую в те дни читал Пушкин, подсказала ему сюжет, переносивший будущего читателя в области самые светлые и обильные, какие только снились человечеству. Картина могла одновременно развернуться в трех планах: на земле — в знойной Палестине, не совсем на земле — в первозданном раю, и вовсе не на земле — в небесах. Вот эта возможность и соблазнила Пушкина. Его восторженному созерцанию мира давала она безграничный простор.

Библия давала поэту фабулу повести и богатый живописный материал. Собственной жизнью Пушкина определился дух будущего создания, — и я бы сказал, что это есть подлинный дух Ренессанса. Да, в начале XIX столетия был в России момент, когда величайший

из ее художников, не «стилизуясь» и не подражая, а естественно и непроизвольно, единственно в силу внутренней необходимости, возродил само Возрождение. Предположительно определяя время написания поэмы осенью 1822 года, получаем: осенью 1822 года, в Кишиневе Бессарабской губернии, Россия, в лице Пушкина, создавшего «Гаврилиаду», пережила Ренессанс. Поэтому совершенно исключительно то место, которое в русской литературе занимает «Гаврилиада».

Языческая радость жизни, любование «бесовскою» прелестью мира, внесенные в разработку христианско-библейских тем, составляют одно из отличительных свойств итальянского Возрождения. Это общеизвестно. Величайшие мастера Возрождения если не были язычниками, то не были и христианами в том смысле, в каком понималось христианство до них — и в значительной степени после них. Венецианские художники в этом отношении превзошли, кажется, всех иных: обстоятельство, далеко не ускользавшее от внимания даже их современников и католической церкви, поскольку, впрочем, и эти современники, и сама церковь не были заражены тем же духом. Разговоры о кощунственности изображений, предназначавшихся главным образом для церквей, поднимались и тогда, причем временами дело принимало оборот весьма острый: так, Веронезу, за слишком великолепное и пиршественное изображение евангельских событий, пришлось держать ответ пред судом инквизиции. Объяснения, данные им суду, великолепны. Никаких мотивов своего поступка, кроме чисто художественных, он не указал, никаких оправданий, кроме эстетических, не представил. Он говорил, что изображал евангельские события так, как ему, художнику, представляется нужным и подобающим, то есть так, как ему подсказала его художественная совесть. И так высоко было у судей уважение к свободе творчества, что Веронез был оправдан самой инквизицией.

Но как ни замечательны объяснения Веронеза, главного он все-таки не сказал или не захотел сказать. Иначе бы он поведал монахам, что рядить евангельских лиц в пышные платья венецианских патрициев; приводить горбатых шутов, карликов и собак на брак в Кане Галилейской; заставлять каких-то солдат, не обращая внимания на присутствие Христа, с аппети-

том уплетать вкусные кушанья и жадно опорожнять кувшины; миг Благовещения переносить из бедного назаретского домика в мраморный венецианский дворец и т.д. и т.д. — ко всему этому его побуждало не только желание использовать известные живописные эффекты, но и нечто более сложное. Он сказал бы, что мир, в котором вот сейчас живет он, Веронез, так мил ему, так прекрасен, что расстаться с этим миром ему не хотелось даже ради самых святых мест и самых святых минут. И что, пожалуй, сама обитель Господа не понравилась бы ему, если она ничуть не похожа на Венецию.

Веронез — итальянец XVI века, Пушкин — русский, живший в веке XIX. Веронез — живописец, Пушкин — поэт. Веронез, вероятно, считал себя католиком; Пушкин, когда писал «Гаврилиаду», не веровал вовсе. Веронез писал свои картины для церквей и дворцов, а «Гаврилиада» писалась «в тиши», «для себя». Все это предрешает ряд глубоких различий между картинами Веронеза и поэмой Пушкина. Прежде всего нет у Веронеза оттенка шутки и озорства, несомненных в «Гаврилиаде». Веронез ограничивался свободной обработкой евангельской темы, обработка Пушкина шла вразрез с христианской верой. Однако в сущности их подход к теме был одинаков, ибо рождался из одного и того же чувства: восхищения миром, который их окружал. Оба они не хотели расстаться с земными пристрастиями. И если Веронез делал Христа венецианцем, то Пушкин с тою же последовательностью всех божественных лиц «Гаврилиады» сделал кишиневцами. Недаром, описывая Марию, он предупреждает какую-то «еврейку»:

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась,
И по лицу румянец пробежал?
Ах, милая, ты, право, обманулась:
Я не тебя — Марию описал...

Он сам сознавал, что, при всех описанных им совершенствах, в изображенном лице слишком все-таки много сходства с кишиневской «еврейкой», может быть с той самой Ревеккой, которой посвятил он непристойные стихи. Кишиневские «рогачи» и повесы так же служили моделями Пушкину, как венецианские куртизанки — Веронезу. Как художник он равнодушно внимал «добру и злу», они были для него равноцен-

ны, — и он самого Иегову щедро наделял свойствами своих кишиневских знакомцев: важно было лишь выявить прекрасную яркость их образов, полноту жизни, какова бы она ни была. Персонажи Веронеза безмолвны и недвижимы; но если бы они ожили и заговорили, то, вероятно, их слова и поступки почти так же мало соответствовали бы евангельскому тексту, как слова и поступки героев «Гаврилиады».

Пушкин в 1822 году и раньше того был неверующим, а несколько позже прямо причислял себя к «афеям». Однако из всех оттенков его атеизма тот, который проявился в «Гаврилиаде», — самый слабый и безопасный по существу, хотя, конечно, самый резкий по форме. Чтобы быть опасным, он слишком легок, весел и неприкровен. Он беззаботен — и недемоничен. Жало его неглубоко и неядовито. Из лицейских стихов Пушкина во многих, посвященных вину и любви, чаще всего под конец, как изящная виньетка, является смерть. По существу эти стихи опасней «Гаврилиады»: нужно было подлинное «безверие», чтобы написать их; в них есть сознательный вызов, — хотя бы, например, в стихотворении «Кривцову»:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.

Этого вызова нет в незлобивой «Гаврилиаде». Если всмотреться в «Гаврилиаду» немного пристальнее, то сквозь оболочку кощунства увидим такое нежное сияние любви к миру, к земле, такое умиление перед жизнью и красотой, что в конце концов хочется спросить: разве не религиозна самая эта любовь?

Конечно, можно возразить, что «Гаврилиада» осуждена не за атеизм, а за антихристианство. Но тут встали бы перед нами такие вопросы, перед которыми я умолкаю. Напомню лишь то, что отцы-инквизиторы оправдали Веронеза. Тут проявили они, быть может, не только ум и художественный вкус, но и кое-что другое.

О «Гаврилиаде» писали неизмеримо меньше, чем о других созданиях Пушкина. Поэма еще только ждет всестороннего и пристального рассмотрения; и думается, что некогда образ Марии займет место в ряду идеальных женских образов Пушкина. Сквозь все не-

пристойные и соблазнительные события, которые разыгрываются вкруг нее и в которых сама она принимает участие, Мария проходит незапятнанно чистой. Такова была степень богомольного благоговения Пушкина перед святыней красоты, что в поэме сквозь самый грех сияет Мария невинностью.

Конечно, фабула «Гаврилиады» — не для детей и не для девушек. Но для всякого взгляда, который уже умеет проникнуть немного глубже фабулы, — все непристойности поэмы очищаются ясным пламенем красоты, в ней разлитым почти равномерно от первой строки до последней. Описывая «прелести греха», таким сияюще чистым умел оставаться лишь Пушкин. Перефразируя его самого, хочется сказать: счастлив тот, кто в самом грехе и зле мог обретать и ведать эту чистую красоту.

1917
Москва

КОЛЕБЛЕМЫЙ ТРЕНОЖНИК*

В каждом художественном произведении находим ряд заданий, поставленных себе автором. Задания эти бывают различного порядка: философского, психологического, описательного и т.д. — до заданий чисто формальных включительно. Ставятся они не с одинаковой сознательностью. Часто в процессе творчества одна такая задача оказывается разрешенной полнее, чем другие, как бы подавленные, приглушенные, несущие лишь служебную роль. Но самая наличность ряда проблем в художественном произведении неизбежна; в частности, стихотворец, по самой природе своего ремесла, не может себе поставить менее двух заданий, ибо стих содержит в себе по крайней мере два содержания: логическое и звуковое.

Одно из самых поразительных свойств пушкинской поэзии, может быть — одна из тайн пресловутой ее гармоничности, заключается в необыкновенном равновесии, с каким разрешает поэт эти параллельные задания. Поразительно, с какой равномерностью делит он между ними свое внимание, с какой исчерпывающей полнотой одновременно разрешает их все. В пьесе, которой смысл — благословение мирной, домашней, трудовой жизни, с равным вниманием изображен и добрый домовой, к которому обращено стихотворение, и молитвенное смирение обитателя дома, и, наконец, самое поместье, с его лесом, садом, разрушенным забором, шумными кленами и зеленым скатом холмов. Задачи лирика, передающего свое непосредственное чувство, и фольклориста, и живописца разрешены каждая в отдельности совершенно полно. В читателе одновременно и с равной силой затронуты три различных чувства. Трехпланность картины дает ей стереоскопическую глубину.

Подобные ряды параллельных заданий можно вскрыть в любом из творений Пушкина, но нигде его мастерство не достигает таких вершин, как в поэмах.

---

* Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов 14 февраля 1921 г.

Здесь поражает не только мастерство в разрешении заданий, но и количество их. Можно составить длинный перечень тем, получивших полную и глубокую разработку, например, в «Медном Всаднике». Это, во-первых, трагедия национальная в тесном смысле слова: здесь, как не раз указывалось, изображено столкновение петровского самодержавия с исконным свободолюбием массы; особый смысл приобретает эта трагедия, если на бунт бедного Евгения посмотреть как на протест личности против принуждения государственного, как на столкновение интересов частных с общими; особый оттенок получит эта трагедия, если вспомним, что именно пушкинский Петр смотрит на Петербург как на окно в Европу: тут вскроется нам кое-что из проклятейшего вопроса, имя которому — Европа и мы. Но нельзя забывать, что «Медный Всадник» есть в то же время ответ на польские события 1831 года, что бунт Евгения против Петра есть мятеж Польши против России. Наконец, как мне уже приходилось указывать, «Медный Всадник» есть одно из звеньев в цепи петербургских повестей Пушкина, изображающих столкновение человека с демонами. Однако сказанным далеко не исчерпаны задания поэмы. Прав будет тот, кто увидит в ней бесхитростную повесть о разбитых любовных надеждах маленького человека; прав и тот, кто выделит из поэмы ее описательную сторону и подчеркнет в ней чудесное изображение Петербурга, то благоденствующего, то «всплывающего, как Тритон», из волн наводнения, которое, само по себе, описано с документальной точностью. Наконец, мы будем не правы, если не отдадим должного Вступлению к поэме как образцу блистательной поэтической полемики с Мицкевичем.

Но параллельные задания у Пушкина — тема большого, пристального исследования. Сейчас я коснулся ее затем только, чтобы на примере напомнить, как ряд заданий поэта придает его творениям ряд параллельных смыслов. Пушкин показывает предмет с целого множества точек зрения. Вещам своего мечтаемого мира он придает такую же полноту бытия, такую же выпуклость, многомерность и многоцветность, какой обладают предметы мира реального. Поэтому к каждому из его созданий приложим целый ряд критериев, как он приложим к вещам, окружающим

нас. Подобно тому как художник, и геометр, и ботаник, и физик в одном предмете вскрывают различные ряды свойств, так и в творениях Пушкина разные люди усматривают разное — с равными на то основаниями. Воистину — *творец* Пушкин, ибо полна и многообразна жизнь, созидаемая его мечтой. Есть нечто чудесное в возникновении этой жизни. Но нет ничего ни чудесного, ни даже удивительного в том, что, раз возникнув, мир, сотворенный Пушкиным, обретает собственную судьбу, самостоятельно протекающую историю.

Исключительная многотемность Пушкина влечет за собой такую же исключительную многозначимость его произведений. И если творения всех великих художников, заключая в себе ряды смыслов, вызывают соответственные ряды толкований, то творения Пушкина принадлежат к числу наиболее соблазнительных в этом отношении. Этот соблазн вытекает из самой природы пушкинского реализма. Так что, если к тому же мы примем во внимание естественное свойство критики отражать лицо критика по крайней мере в такой же степени, как и лицо поэта; другими словами, если припомним, с какой неизбежностью произведения великих художников приобретают разные оттенки, значения, смыслы в глазах сменяющихся поколений и целых народов, то нам станет исторически понятно все многоразличие смыслов, вскрываемых в произведениях Пушкина. Пушкина толковали и толкуют по-разному. Но многообразие толкований есть, так сказать, профессиональный риск гениев — и надо признаться, что в последнее время неожиданность суждений, высказываемых о Пушкине, начинает бросаться в глаза. Правда, многое намечается верно и зорко, но многое поражает отдаленностью от того непосредственного и непредвзятого впечатления, которое дается произведениями поэта; многое, наконец, положительно идет вразрез с непререкаемой ясностью пушкинского текста. Я имею в виду отнюдь не сознательные передергивания и подстасовки, совершаемые ради литературной, а то и просто житейской корысти, — хотя, к несчастью и стыду нашему, бывает и так. Но такие явления случайны и ничего не говорят о внутреннем соотношении между Пушкиным и нашей эпохой. Зато глубоко показательными представляются некоторые безукоризненно добросовестные труды, в которых даются толкова-

ния, находящие слишком смутное подтверждение в пушкинском тексте, делаются обобщения слишком смелые, высказываются гипотезы слишком маловероятные. Как один из примеров, со всевозможными оговорками, я бы все же решился назвать книгу Гершензона «Мудрость Пушкина», в высшей степени ценную и интересную по глубине и оригинальности многих мыслей. Немало верного сказано в ней о Пушкине — а все-таки историк литературы Гершензон, выступая истолкователем Пушкина, оказался человеком слишком иного уклада, нежели сам Пушкин: Гершензон стоит уже на той незримой черте, которой история разделяет эпохи.

И Гершензон не один. С каждым днем таких критиков, большего или меньшего значения, является и будет являться все больше. Если, как я уже говорил, лицо великого писателя неизбежно меняется в глазах сменяющихся поколений, то в наши дни, да еще по отношению к бесконечно многомысленному Пушкину, эта смена должна проявиться с особой силой. История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана. И все вокруг нас изменилось: не только политический строй и все общественные отношения, но и внешний порядок, ритм жизни, уклад, быт, стиль. У нас новые обычаи, нравы, одежды, даже, если угодно, моды. Тот Петербург, по которому мы сегодня пойдем домой, — не Петербург недавнего прошлого. Мир, окружающий нас, стал иной. Происшедшие изменения глубоки и стойки. Они стали намечаться еще с 1905 года, 1917-й только дал последний толчок, показавший воочию, что мы присутствуем при смене двух эпох. Прежняя Россия, а тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий. Петровский и Петербургский период русской истории кончился; что бы ни предстояло — старое не вернется. Возврат немыслим ни исторически, ни психологически.

И вот, в применении к пушкинскому наследству, из создавшихся условий приходится сделать некоторые выводы. Мало того, что созданиям Пушкина предстоит претерпеть ряд изменений в сознании читателей. Об этих изменениях я говорил только как о

явственном признаке того, что Пушкин уже, так сказать, отделился от своего времени и вышел в открытое море истории, и ему, как Софоклу или Данту, предстоит обрасти толкованиями и комментариями. Должно произойти еще и другое.

В истории русской литературы уже был момент, когда Писарев «упразднил» Пушкина, объявив его лишним и ничтожным. Но писаревское течение не увлекло широкого круга читателей и вскоре исчезло. С тех пор имя Писарева не раз произносилось с раздражением, даже со злобой, естественной для ценителей литературы, но невозможной для историка, равнодушно внимающего добру и злу. Писаревское отношение к Пушкину было неумно и безвкусно. Однако ж, оно подсказывалось идеями, которые тогда носились в воздухе, до некоторой степени выражало дух времени, и, высказывая его, Писарев выражал взгляд известной части русского общества. Те, на кого опирался Писарев, были людьми небольшого ума и убогого эстетического развития, — но никак не возможно сказать, что это были дурные люди, хулиганы или мракобесы. В исконном расколе русского общества стояли они как раз на той стороне, на которой стояла его лучшая, а не худшая часть.

Это было первое затмение пушкинского солнца. Мне кажется, что недалеко второе. Оно выразится не в такой грубой форме. Пушкин не будет ни осмеян, ни оскорблен. Но — предстоит охлаждение к нему.

Конечно, нельзя на часах указать ту минуту, когда это второе затмение станет очевидно для всех. Нельзя и среди людей точно определить те круги, те группы, на которые падет его тень. Но уже эти люди, не видящие Пушкина, вкраплены между нами. Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. Чувство Пушкина приходится им переводить на язык своих ощущений, притупленных раздирающими драмами кинематографа. Уже многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы, из соприкосновения с которым они родились. И тут снова — не отщепенцы, не выродки: это просто новые люди. Многие из них безусыми юношами, чуть не мальчиками, посланы были в око-

пы, перевидали целые горы трупов, сами распороли немало человеческих животов, нажгли городов, разворотили дорог, вытоптали полей — и вот вчера возвратились, разнося свою психическую заразу. Не они в этом виноваты, — но все же до понимания Пушкина им надо еще долго расти. Между тем необходимость учиться и развиваться духовно ими сознается недостаточно, — хотя в иных областях жизни, особенно в практических, они проявляют большую активность.

И не только среди читателей: в поэзии русской намечается то же. Многое в Пушкине почти непонятно иным молодым поэтам, — потому, между прочим, что они не всегда достаточно знакомы со всем окружением Пушкина, потому, что дух, стиль его эпохи им чужд и остатков его поры они уже не застали. То же нужно сказать о языке. Быть может, они даже следуют пушкинскому завету учиться языку у московской просвирни, но просвирня сама уже говорит не тем языком. Многие оттенки пушкинского словаря, такие многозначительные для нас, — для них не более как архаизмы. Иные слова, с которыми связана драгоценнейшая традиция и которые вводишь в свой стих с опаской, не зная, имеешь ли внутреннее право на них, — такой особый, сакраментальный смысл имеют они для нас, — оказываются попросту бледными перед судом молодого стихотворца, и не подозревающего, что еще значат для нас эти слова сверх того, что значат они для всех по словарю Даля. Порой целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе, как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса, — и вот это заветнейшее оказывается всего только «стилизацией»!

Нельзя не указать тут же и на воскресшее в последнее время отсечение формы от содержания и проповедь главенства формы, подобно тому как в пору первого затмения проповедовалось главенство содержания. И то и другое одинаково враждебно всему духу пушкинской поэзии. Те, кто утверждает, что Пушкин велик виртуозностью своей формы, содержание же его — вещь второстепенная, потому что вообще содержание в поэзии не имеет значения, — суть писаревцы наизнанку. Сами того не зная, они действуют как клеветники и тайные враги Пушкина, выступающие под личиной друзей.

Говоря все это, я имею в виду вовсе не футуристов, а представителей гораздо более «умеренных» литературных групп. Можно бы рассказать великое множество прискорбных курьезов, доказывающих, что прямое, элементарное непонимание и незнание Пушкина есть явление, равно распространенное в молодой литературной среде, как и в среде читательской. Все это — следствие нарастающего невнимания к Пушкину; возникает оно из того, что эпоха Пушкина — уже не наша эпоха, а писателем древности он еще не сделался, так что научное изучение Пушкина, какие бы огромные шаги оно ни сделало, составляет еще достояние немногих. Важность и ценность такого изучения еще не понятны ни массовому читателю, ни массовому писателю. И вот наивный юноша наших дней, равно читатель или молодой стихотворец, полагает, что Пушкин «попросту устарел».

То обстоятельство, что холодность к Пушкину вырабатывается не в колбах литературной лаборатории, что она обща и писателю, и читателю, — показывает, что она питается ежедневно возникающими условиями действительности. Как и во дни Писарева, охлаждение к Пушкину, забвение Пушкина и нечувствительность к нему опираются на читательскую массу, то есть проистекают из причин, в литературно-общественном смысле органических. Причины эти не те, что были во дни Писарева, отстранение от Пушкина теперь по-другому мотивируется, но оно может оказаться более прочным, распространиться шире и держаться дольше, потому что подготовлено историческими событиями огромного значения и размаха.

Немало доброго принесла революция. Но все мы знаем, что вместе с войной принесла она небывалое ожесточение и огрубение во всех без исключения слоях русского народа. Целый ряд иных обстоятельств ведет к тому, что как бы ни напрягали мы силы для сохранения культуры — ей предстоит полоса временного упадка и помрачения. С нею вместе омрачен будет и образ Пушкина.

Но я был бы неоткровенен, если б, заговорив об этом, высказался не до конца. Может случиться так, что общие сумерки культуры нашей рассеются, но их частность, то, что назвал я затмением Пушкина, затянется дольше — и не пройдет бесследно. Исторический

разрыв с предыдущей, пушкинской эпохой навсегда отодвинет Пушкина в глубину истории. Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда...

Пушкин не дорожил народной любовью, потому что не верил в нее. В лучшем случае надеялся он быть любезным народу «долго» — отнюдь не «вечно»: «И *долго* буду тем народу я любезен...» Охлаждение представлялось ему неизбежным и внешне выражающимся двояко: или толпа плюет на алтарь поэта, то есть его оскорбляет и ненавидит, — или колеблет треножник его «в детской резвости». По отношению к самому Пушкину первая формула уже невозможна: «толпа» никогда не плюнет на алтарь, где горит огонь его; но следующий стих: «И в детской резвости колеблет твой треножник» — сбудется полностью. Мы уже наблюдаем наступление второго затмения. Но будут и еще. Треножник не упадет вовеки, но будет периодически колебаться под напором толпы, резвой и ничего не жалеющей, как история, как время — это «дитя играющее», которому никто не сумеет сказать: «Остановись! Не шали!»

Время гонит толпу людей, спешащих выбраться на подмостки истории, чтобы сыграть свою роль — и уступить место другим, уже напирающим сзади. Шумя и теснясь, толпа колеблет треножник поэта. Наше самое драгоценное достояние, нашу любовь к Пушкину, как горсть благовонной травы, мы бросаем в огонь треножника. И она сгорит.

О, никогда не порвется кровная, неизбывная связь русской культуры с Пушкиным. Только она получит новый оттенок. Как мы, так и наши потомки не перестанут ходить по земле, унаследованной от Пушкина, потому что с нее нам уйти некуда. Но она еще много раз будет размежевана и перепахана по-иному. И самое имя того, кто дал эту землю и полил ее своей кровью, порой будет забываться.

Отодвинутый в «дым столетий», Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, — но той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, — грядущие поколения знать не будут. Этого счастия им не будет дано. Лицо Пушкина они уже не увидят таким, каким

мы его видели. Это таинственное лицо, лицо полубога, будет меняться, как порою кажется, будто меняется бронзовое лицо статуи. И кто знает, что прочитают на нем грядущие люди, какие открытия они сделают в мире, созданном Пушкиным? Быть может, они разгадают то, чего мы не разгадали. Но многое из того, что видели и любили мы, они уже не увидят.

То, о чем я говорил, должно ощутиться многими как жгучая тоска, как нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться. Может быть, и мне больно, и мне тоже хочется спрятаться, — но что делать? История вообще неуютна. «И от судеб защиты нет».

Тот приподнятый интерес к поэту, который многими ощущался в последние годы, возникал, может быть, из предчувствия, из настоятельной потребности: отчасти — разобраться в Пушкине, пока не поздно, пока не совсем утрачена связь с его временем, отчасти — страстным желанием еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой. И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке.

1921
Петербург

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
1922—1939

ВСЕ — НА ПИСАТЕЛЕЙ!

Член президиума Московского совдепа Ангарский однажды выразился:

— Рядовой коммунист не способен мыслить.

Однако это не его личный взгляд. То же самое, в разных формах, много раз говорили другие представители партийного «верха». Партия для них — стадо баранов.

И так как ЦК партии бессилен руководить каждым бараном в отдельности, то директивы даются не «к сведению и руководству», а к немедленному исполнению. Погонщики и овчарки разом сгоняют все стадо к одному месту, и оно валит сплошной массой: на это оно способно.

— Все на трудовой фронт! — и все принимаются за судорожную выработку трех пар клещей. Суд бездействует, школа забыта, клещи никуда не годятся.

Потом: — Все на борьбу с мешочниками! — Бараны с волчьей жадностью кидаются на мешочников.

Потом: — Все за хлебом! — и все сами становятся мешочниками. Фабрики, комячейки, даже исполкомы пустуют: все уехали за хлебом.

За хлебом идет внешняя торговля, очистка железнодорожных путей, электрофикация и т.д. Так объясняется тот изумительный феномен, что вся многомиллионная страна, вдруг, гонимая погонщиками, которых гонят другие, высшего ранга погонщики, — вся, как один человек, принимается за какое-нибудь дело, бросив другие дела недоделанными. Это называется: «двинуться стройными массами».

Без приказа коммунистическая мелкота не знает, что ей делать. Поэтому приказы идут один за другим. Повальные моды сменяются непрерывно. В последнее время занимались: Кронштадтом, нэпом, ограблением церквей, травлей священников, травлей эсеров, травлей меньшевиков.

Последняя мода — травля интеллигенции вообще и писателей — в частности. Она не нова, но прежде проходила «неорганизованно». Теперь дан приказ —

«вот навалились, насели» — «стройными массами под предводительством горячо любимых вождей». Писателей массами сажают в тюрьмы, массами шлют в Сибирь, выбрасывают за границу, не давая им виз. Одних разлучают с семьями, оставляя жен и детей заложниками, гарантирующими их «лояльное» поведение за границей; других с женами и детьми гонят в Сибирь, где они лишены возможности заработать хоть что-нибудь.

Но, повторяю, здесь нов лишь масштаб, размах. По существу, то же самое длилось все эти годы. Стеклов в своих «стекловицах», как называют его передовицы в Кремле, не уставал травить интеллигенцию. Дегенеративное ничтожество, человек в футляре, коммунистический Кассо, похожий лицом на Победоносцева, замнаркомпрос Покровский прижимал, припирал, душил профессоров и писателей. Мелюзга не отставала.

Дружными усилиями уничтожили книгопечатание. Газеты и журналы прихлопнули. Получить «наряд» на печатание книги было почти невозможно. Ссылались на отсутствие бумаги и занятость типографий. В действительности бумага изводилась на агитационную ложь. Если же удавалось книгу отпечатать — ее негде было продать: магазины уничтожены. Книга поступала в «распределительные органы», то есть гнила на складах или выкуривалась в волостных исполкомах. Отсутствие заработка гнало писателей на советскую службу: заседать в канцеляриях и комиссиях, бездарных и нудных. Можно было также читать лекции, например — матросам (благонадежным). Но за «направлением» лекторов следили, и о Лермонтове надо было говорить с марксистской точки зрения. Под лекции о классовых взаимоотношениях Демона и Тамары слушатели — какие-нибудь красные командиры — играли в шашки. Писатели обалдевали, гоняли из конца в конец города, при раздаче красноармейских пайков их обкрадывали комиссары курсов.

Наконец, стараниями Горького и Луначарского, добились ученых пайков для писателей. Пайков не хватало. Выдавались они не в полном объеме. Продовольствие, присылаемое из-за границы в подарок писателям и ученым, Петрокоммуна пыталась присваивать. Прибавьте к этому, что самый процесс получения продуктов унизителен и физически изнурителен,

что половину продуктов иной раз приходится выбрасывать, потому что они гнилые, что процентов на 25 обвешивают почти всегда и что даже на целый паек с трудом может прокормиться один человек, — и вы поймете, как и чем питались писатели с семьями. И притом — писатели наиболее «видные», «удостоенные» пайков. Прочие просто голодали начистоту.

С изобретением нэпа стало полегче. Явилась бумага, заработали типографии. Но «правящая партия» нашла способы продолжать борьбу. Во-первых, была введена цензура, безграмотная и глупая, как всякая цензура, ни больше ни меньше. Московская (ближе к начальству) работала особенно рьяно. Цензор Лебедев-Полянский, литературный неудачник, ущемленный собственной бездарностью и задыхающийся от зависти к настоящим писателям, надрывался и надрывается. Правда, Луначарский, после бесчисленных жалоб, сказал: «На днях я его выгоню». Но — не выгонит. За Лебедева-Полянского — партия. Он начал с того, что сделался заведующим Литературно-издательским отделом Наркомпроса. Действительно, Луначарский выгнал его за глупость. Лебедев стал начальником всех пролеткультов. Тогда из пролеткультов бежали все пролетарские писатели. Пролеткульты провалились — Лебедев-Полянский вынырнул в цензуре. Столкнуть его отсюда будет труднее.

Но сильнее цензуры второе средство, придуманное начальством. На прошлогоднем съезде РКП кто-то возопил, что коммунистическая литература не находит читателей, потому что не может выдержать конкуренции с литературой грамотной. Грамотную же можно уничтожить, пришибив ее экономическим обухом. И вот президиум союза печатников, состоящий из назначенных коммунистов, принялся непомерно вздувать типографские ставки. Книги стали роскошью, доступной только нэпманам, но они их не покупают, ибо вся мудрость им известна без книг. Так кончился золотой век книгопечатания. Писатели получили обратно свое разбитое корыто.

Однако всего этого оказалось мало. Сквозь голод, холод, болезнь, сквозь периодические отсидки в ЧК литература дышала и даже «давала ростки». Понадобился новый удар по ней. Новая увесистая лапа размахнулась и хлопнула. Она принадлежит г. Зиновь-

еву, уже не Кассо, а воистину Трепову от революции. Ибо кто ж как не Трепов, этот петроградский градоначальник, довольно потрудившийся сперва над распровоцированьем Кронштадта, а после — не пожалевший патронов, чтобы унять бунтарей.

В старину палачи, перед тем как ударить плетью, кричали: «Поберегись, ожгу!» Свое «берегись, ожгу» прокричал Зиновьев еще во время эсеровского процесса, на последнем съезде коммунистической партии. Но плетку опустил позже, ибо он — тонкий политик и расчетливый царедворец.

Как всё в Советской России, последние преследования писателей имеют свою закулисную придворную логику и историю.

Коммунистическому зверинцу, так называемому левому крылу партии, нужны время от времени кровавые подачки, чтобы звери не разнесли клетку, именуемую Совнаркомом. Такие подачки и швыряются. Но — против кормления интеллигентским мясом восстают обычно Луначарский и Горький, люди, имеющие влияние на Ленина. Но — Горького нет, Луначарский опешил, должно быть, сам от того, что натворил в процессе эсеров, и тоже уехал, — а главное, ни Горькому, ни Луначарскому сейчас некому жаловаться: Ленин болен и не у дел. И вот тихохонько, ползунком, исподтишка подкрался Зиновьев к исконному недругу всех градоначальников: хлопнул по литературе. Дескать, «я свое дело сделаю, а там видно будет: хоть день да мой. Да, кстати, уж если простили кронштадтскую провокацию, так писателей, "щелкоперов, бумагомарак", простят и подавно. И ведь я не просто ленинский лакей, а председатель III Интернационала, без пяти минут Император Всея Планеты, лицо куда позначительней папы Римского».

Писатели же надоели давно Зиновьеву. Надоел ему «петроградский Дом Литераторов», подлое гнездо, где недавно провалился г. Кирдецов и где делали самое крамольное дело: не давали писателям умирать с голоду. Дом же Литераторов существовал фактически благодаря усилиям Б.О.Харитона и Н.М.Волковыского. Оба они высылаются за границу. Правильный расчет: всех писателей поголовно не пересажаешь, а закрытие Дома Литераторов (неизбежное последствие этой высылки) — не роковой, но увесистый удар по

всей петроградской литературе сразу. Да и по всей петроградской интеллигенции, для которой Дом Литераторов был единственным культурным прибежищем.

Словом: директивы даны, стадо всей массой повалило на интеллигенцию, — и кто знает, о каких высылках и арестах узнаем мы еще завтра? В России начался террор против интеллигенции как таковой, неприкрытый поход на культурные силы России. Раньше сажали в ЧК по обвинению в тех или иных деяниях, направленных против господствующей партии. Теперь откровенно, без всяких обвинений, начинают преследовать за культурность. И ждать, что волна преследований схлынет, — трудно. К несчастью, *корни* этих событий сидят исторически глубже, чем кажется. Зиновьевские «мероприятия» — только внешние проявления болезни. При существующем положении вещей систематическое изничтожение культурной России неизбежно. Из чего оно проистекает, когда началось и при каких условиях может быть остановлено, — об этом скажу спокойнее — не сегодня.

ОБ АННЕНСКОМ

(Читано в Петербургском Доме Искусств на вечере, посвященном памяти И.Ф.Анненского, 14 декабря 1921 г.)

I

Хорошим поэтом, мастером, с некоторых пор почитается у нас тот, кто умеет наиболее цельно, отчетливо, определенно «выразить» или «выявить» себя. Что же касается того, что именно «выявляется», какое «я» выражается в этом «себя», — такой вопрос чаще всего не подымается вовсе. Он не в моде. В лучшем случае требуют, чтобы это поэтическое «я» было «оригинально», то есть не похоже на другие, так сказать — соседние «я». В конечном счете это есть следствие грубого, механического отсечения формы от содержания, причем все внимание ценителя обращено на форму.

Мне доводилось слышать немало восторженных суждений о поэзии Анненского. Но чем восторженней были поклонники почившего поэта, тем больше говорили они о форме его поэзии, тем меньше — об ее смысле. Будучи сам почитателем Анненского, я не возражал против самых высоких оценок. Но, слушая, отчетливо ощущал их односторонность. Говорили недоговаривая. Точнее — молчали о самом главном.

С поклонниками Анненского слишком часто происходит то самое, что, покуда он жив был, происходило с его сослуживцами. Глядя на его форменный сюртук, говорили они почтительно: действительный статский советник. Но Анненский про себя понимал иначе: поэт. Знал, что его содержание (поэт) не равно форме (форме министерства народного просвещения). Содержание же разлагало форму, взрывало ее изнутри. В стихах Анненского всего менее можно угадать лицо директора царскосельской гимназии. Сослуживцы этого не знали.

Благополучные эстеты (парнасские сослуживцы) не видят, что́ значит поэзия Анненского, — или не хотят видеть. За его лирикой не слышат они мучительной, страшной человеческой драмы. Что и о чем говорит поэзия Анненского — это их, в сущности, не касается. Они рукоплещут «форме». Форма у Анненского остра, выразительна, часто изысканна. Следственно, Анненский — мастер, «ваше превосходительст-

во», и все обстоит благополучно. Однако и здесь, как в жизни Анненского, из благополучного *как* рвется наружу неблагополучное *что*. Но эстеты верны себе. Спокойные, не омрачаемые сомнениями вивисекторы жизни (ибо поэзия — жизнь, а поэт — человек), они удовлетворенно констатируют, что вот у этого человека, Иннокентия Анненского, превосходнейшие голосовые связки. Реагируя на боль (которая их не касается), он проявляет все, по их мнению, необходимые качества мастера, потому что кричит чрезвычайно громко и выразительно. Но отчего он кричит — все равно им. Чтó кричит — это его частное дело, в которое они, люди прежде всего воспитанные, не вмешиваются. Так, вероятно, не вмешивались в частные дела И.Ф.Анненского его сослуживцы по министерству. Между тем — он кричит об ужасе, нестерпимом и безысходном.

Мы поминаем сегодня не действительного статского советника (хотя бы и от литературы) — а поэта, человека, «раба Божия». И потому скажем несколько слов об его ужасном страдании.

II

Толстовский герой Иван Ильич Головин, член судебной палаты, прожил всю жизнь совершенно прилично, как все: учился, женился, делал карьеру, рожал детей, — и не думал о том, к чему он все это делает и чем это кончится. В особенности не думал он о конце, о смерти, даже когда заболел и слег. Только подслушав разговор жены с шурином, узнал он, что ему, Ивану Ильичу, тоже предстоит умереть, как всем прочим, — и не когда-то там вообще, а очень скоро. И с тех пор каждая минута его жизни была отравлена мыслью о надвигающейся смерти.

Анненский был не Иван Ильич. С ним не случилось так, что узнал он о смерти накануне ее как о чем-то неслыханном. Напротив, он знал и помнил о ней всегда, во всяком случае — все те годы, которые находятся в поле нашего зрения, будучи отражены его лирикой. Но, будучи, так сказать, растворен в большей дозе времени, яд этой мысли оказался и для Анненского не менее сильным, чем для Ивана Ильича. Поэт

был отравлен ею не менее, чем толстовский герой. Он был ею пропитан. Смерть — основной, самый стойкий мотив его поэзии, упорно повторяющийся в неприкрытом виде и более или менее уловимый всегда, всюду, как острый и терпкий запах циана, веющий над его стихами. Неизвестно, когда впервые поразила Анненского мысль о смерти. Но несомненно, что она — главный и постоянный двигатель его поэзии. Он не сводит глаз с нее. Еще в «Тихих песнях» Анненский увидел смерть как стену, которая преграждает путь и все приближается, вырастая перед ним:

А там стена, к закату ближе,
Такая страшная на взгляд...
Она все выше... Мы все ниже...
«Постой-ка, дядя!» — «Не велят».

Эта стена была тем страшнее, что лошади могли вдруг рвануться, в один миг очутиться у самой стены: у Анненского был порок сердца*. Он знал, что смерть может случиться в любую секунду, прежде, чем он успеет понять, разобраться, в чем дело, и если не осмыслить эту стену, то хотя бы привыкнуть не так бояться ее. «Постой-ка, дядя!» — «Не велят». Когда читаешь его стихи, то, кажется, чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритмы стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои. Это — стихи задыхающегося человека.

III

Иван Ильич был не глупый, но и не вдумчивый человек, а главное, просто обыкновенный. Он не привык думать о таких отвлеченных вещах, как смерть, да ему и некогда было за разными делами. До подслушанного разговора он шел себе жизненным путем и, можно сказать, из-за деревьев жизни не видел леса смерти. Она поразила его, отняла покой только тогда, когда он на нее наткнулся и она стала такой же реальностью, как все прочее. А до этой минуты он был счастлив.

Анненский был поэт, а не обыкновенный человек.

* За сообщение биографических сведений об И.Ф.Анненском и неизданных стихов его приношу благодарность сыну почившего поэта, В.И.Анненскому-Кривичу.

Он не мог не думать о смерти — опять-таки еще и оттого, что она угрожала ему каждую минуту. И он был несчастен. Чтобы быть счастливым, ему надо было избавиться от мысли о смерти, обрести блаженное незнание о ней. Но так как это было невозможно, то оставалось только одно: искусственно загородиться от ужаса, то есть стать в положение Ивана Ильича, еще не знающего о смерти. Человеком необыкновенным, таким, о котором сто́ит написать повесть, «героем» повести, Иван Ильич стал, когда узнал о смерти. Не-обыкновенный человек Анненский, чтоб не думать, забыть, не знать, пытался сделаться или хотя бы для самого себя притвориться совершенно обыкновенным. Отсюда его склонность к семейственным, бытовым и общественным традициям, его подчеркнутая корректность, его выправка, его истовость в служебных делах, в исполнении всяких обрядов, начиная от посещения церковных служб и кончая условными формами обращения с людьми, вежливости, гостеприимства. Все это тем больше нужно было Анненскому, чем меньше он верил в возможность действительно так врасти в быт, чтоб забыть о мучительном, постоянном memento mori. Он подчеркивал, искусственно усиливал свой бытовой уклад. В его доме придерживались даже такого старинно-барского обихода, который и в ту пору был уже анахронизмом. Но, конечно, от себя не уйдешь. Если даже в жизни «обыкновенность» Анненского становилась похожей на стилизацию, позу, то в поэзии он не умел и не хотел притворяться. В ней нет ни тени «обыкновенного человека», ни признака благополучия. Это — поэзия излома, надорванности, острых углов, резких поворотов, часто — капризов. Филолог и классик, исследователь античных авторов, Анненский-драматург не мог удержаться, чтобы не модернизировать, не заострить, не надломить даже такую, казалось бы, неприкосновенную для него форму, как античная трагедия. «Фамира-кифаред» — резкий пример этой модернизации. Если для человека маской было лицо директора гимназии, то для поэта такой же маской было лицо филолога и переводчика Еврипида. В лирике Анненского маска сползала всегда, в жизни — иногда. И это не действительный статский советник, а поэт иногда прорывался наружу шуточкой — за столом в гостиной:

— Простите, Иннокентий Федорович, я, кажется, занял ваше место?

— Пожалуйста, пожалуйста: мое место — на кладбище.

IV

«Иван Ильич знал, что он умирает, но не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого.

Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветтера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, — казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю. То был Кай, человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо; но он был Ваня, с мама́, с папа́, с Митей и Володей, с игрушками, с кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери? разве он бунтовал за пирожки в Правоведении? разве Кай так был влюблен? разве Кай так мог вести заседание?

И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями, — мне это другое дело. И не может быть, чтобы мне следовало умирать. Это было бы слишком ужасно».

Так рассказывает Толстой о мыслях Ивана Ильича. И тут есть не только верное жизненное наблюдение, но и некая правда уже иного порядка. Иван Ильич подходит к огромной, важнейшей мысли, только не умеет додумать ее до конца. Он прав, Каю действительно «правильно умирать», потому что он — абстракция, фикция, ничто и никто. Ивана же Ильича отличают от Кая его «чувства и мысли», то есть его *личность*. Личность — это единственное не общее, не абстрактное, что есть у Ивана Ильича. И эта личность не может, не должна умереть: она — единственная

реальность в пустыне абстракций, спасательный круг в океане смерти. Она — единственная зацепка за бессмертие.

Чего не додумал Иван Ильич, то знал Анненский. Знал, что никаким директорством, никаким бытом и даже никакой филологией от смерти по-настоящему не загородиться. Она уничтожит и директора, и барина, и филолога. Только над истинным его «я», над тем, чтó отображается в «чувствах и мыслях», над личностью — у нее как будто нет власти. И он находил реальное, осязаемое отражение и утверждение личности — в поэзии. Тот, чье лицо он видел, подходя к зеркалу, был директор гимназии, смертный никто. Тот, чье лицо отражалось в поэзии, был бессмертный некто. Ник. Т-о — *никто* — есть безличный действительный статский советник, которым, как видимой оболочкой, прикрыт невидимый *некто*. Этот свой псевдоним, под которым он печатал стихи, Анненский рассматривал как перевод греческого «οὔτις», никто, — того самого псевдонима, под которым Одиссей скрыл от циклопа Полифема свое истинное имя, свою подлинную личность, своего *некто*. Поэзия была для него заклятием страшного Полифема — смерти. Но психологически это не только не мешало, а даже способствовало тому, чтобы его вдохновительницей, его Музой была смерть.

V

С тех пор как Иван Ильич стал бояться смерти, все живое, реальное, и предметы, и люди, — стали казаться ему противными, грубыми. Жене ставит он в упрек «белизну, и пухлость, и чистоту ее рук, шеи, глянец ее волос и блеск ее полных жизни глаз. Он всеми силами души ненавидит ее». Такое же ощущение вызывает в нем и дочь с обнаженными плечами, и прическа, штаны, воротничок и перчатки ее жениха, и новенький мундирчик сына. Иван Ильич оскорблен и испуган безучастностью жизни к его страданию, которое теперь составляет все его существо. Жизнь для Ивана Ильича мертвенна, глуха ко всему, полна лжи, пошлости и призрачности.

Точно такой же она представляется Анненскому.

Вот несколько отрывков из его стихов разных периодов, изданных и неизданных. Они взяты почти наудачу, почти просто оттуда, где раскроется книга или рукопись. Я их не подыскивал, а лишь расположил в известном порядке. Их можно привести сколько угодно, и, может быть, приводимые мной — далеко не самые выразительные.

Вот каким видится мир Анненскому:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

Природа безобразна, кровоточива, гнила. Лунный глаз, загоревшись,

Видит: пар белесоватый
И ползет, и вьется ватой,
Да из черного куста

Там и сям сочатся грозди
И краснеют... точно гвозди
После снятого Христа.

Вот другой, типичный для Анненского, пейзаж:

Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Как Ночь напоминает Смерть
Всем, даже выцветшим покровом!

Эта безжалостная, безучастная, безобразная жизнь, заживо разлагающаяся, — упирается в безжалостную, бессердечную смерть:

Вот она — долинка,
Глуше нет угла.
Ель моя елинка!
Долго ж ты жила...
Старость не пушинка,
Ель моя елинка...
Бедная... Подруга!
Пусть им солнце с юга,
Молодым побегам...
Нам с тобой, елинка,
Забытье под снегом.

Или еще жесточе. Жить — это значит

Скормить помыканьям и злобам
И сердце, и силы до дна —
Чтоб дочь за глазетовым гробом,
Горбатая, с зонтиком шла.

Жизнь — это

накопленное бремя
Отравленных ночей и грязно-бледных дней!

Но она еще издевательски дурманит человека своей пестротой, сменой, своим грубым азартом. Человеку грозит самый страшный ужас, смерть, — а его, «как жертву накануне гильотины», «дурманят картами и в каменном мешке».

Пока не придет смерть, человек изнывает в одиночестве, скуке, тоске. Ему «ложе стелет скука». Ему все представляется безнадежными вечными буднями, «тоской вокзала»:

О канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала.

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.

И эмблема разлуки
В обманувшем свиданье —
Кондуктóр однорукий
У часов в ожиданье...

Есть ли что-нибудь нудней,
Чем недвижная точка,
Чем дрожанье полудней
Над дремотой листочка...

Что-нибудь, но не это...
Подползай, ты обязан;
Как ты жарок, измазан,
Все равно — ты не это!

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!..

Вокзал — жизнь. И так нестерпима ее тоска, что от нее — хоть в смерть, в «измазанный» поезд, в духоту, «прямо в одурь диванов, в полосатые тики». Он готов с отчаяньем торопить свой «поезд»: «Подползай, ты обязан». Лучше уничтожиться, чем жить здесь, в такой безобразной скуке, потому что —

Ведь если вслушаться в нее,
Вся жизнь моя — не жизнь, а мука.

Но на эту мучительную реальность еще давит груз постоянных страхов, кошмаров, ужасов, порою переходящих в бред:

Сила Господня с нами,
Снами измучен я, снами...
Снами, где тени не вьются,
Звуки не плачут, а слезы —
Даже и слезы не льются,
Снами, где нет даже грезы...
Снами, которым названья
Даже подобья не знаю,
Снами, где я расставанье
С жизнью порой начинаю.

Так бессмыслица реальная сквозит бессмыслицею кошмаров. Но жизнь все не унимается, шебаршит, бормочет. Вот начало одной из «Песен с декорацией».

«Глухая дорога. Колокольчик в зимнюю ночь рассказывает путнику свадебную историю:

Динь-динь-динь,
        Дини-дини...
Дидо Ладо, Дидо Ладо,
Лиду Диду ладили,
Дида Лиде ладили,
Ладили, не сладили,
Деду надосадили.
        День делали,
Да день не делали,
Дела не доделали,
Головы — да целы ли?
Ляда Диду надо ли —
Диду баню задали.
Динь-динь-динь-динь-динь...
Колокóлы-балабóлы,
        Колóколы-балабóлы
Накололи, намололи,
Дале боле, дале боле...
Накололи, намололи —
Колоколы-балаболы.
Лопотуньи налетали,
Болмоталы навязали,
Лопотали, хлопотали,

Лопотали, болмотали —
Лопоталы поломали!
Динь!

И т. д. и т. д. — до звона в ушах, до одури, целая история, в которой насилу добьешься толку сквозь лопотанье и болмотанье; история без конца без начала — одни бессмысленные балаболы замотавшегося колокольчика. А ведь это еще сравнительно веселая, утешительная история: свадебная. Жизнь болмочет свое, не останавливаясь, не слушая, не обращая внимания на путника, который, быть может, уже и «уснул» под нее.

Вот до такой тоски, до такого ужаса, до такого почти сладострастного умения не только услышать бессмыслицу жизни, но и расчленить ее на какие-то аллитеративные ряды, — Иван Ильич не доходил. Жизнь казалась ему грубой, но не страшной. Боялся он только смерти. Анненский не меньше смерти боится жизни. И не знает: в жизнь ли, в мундир ли прятаться ему от смерти — или уж прямо, не вынеся ужаса ожидания, — броситься в смерть от жизни: в безмозглую вечность, «в одурь диванов», в бесконечную смену полос на тике.

Но в конце концов осиливает страх смерти.

VI

Когда Иван Ильич понял, что он пропал, что пришел конец, он принялся кричать.

«— У! уу! у! — кричал он на разные интонации. Он начал кричать: “не хочу” — и так продолжал кричать на букву “у”».

Когда читаешь Анненского, все слышится, будто он тоже кричит свое непрекращающееся «не хочу».

И тоже на разные интонации, подлежащие изучению с точки зрения поэтики.

«Не хочу! — кричит он. — Не хочу! У! уу! у!»

Собственно говоря, смерть пугает его почти тем же, чем жизнь: неизвестностью, непонятностью, разве только более неподвижными и молчаливыми. И — безобразием, мещанскою прозаичностью. Мысль о ней почти всегда сопряжена для Анненского с представлениями о грубой, мишурной, убого-помпезной обрядности панихиды или погребения, с этим «маскарадом

печалей», лишний раз подчеркивающим безжалостную, равнодушную безучастность всего живого, остающегося здесь, к мертвецу, уходящему «туда».

Смятые подушки, лекарства, кислород, изломанные цветы, венки, траур, ленты, свечи, гробá, коптящие фонари, клячи, дроги, цилиндры, галоши, гробовщики — постоянные спутники смерти у Анненского. Их ненужность говорит о бессмыслице жизни. Их грубая реальность оттеняет непостижимую сущность смерти, ее жуть. И не безобразный псаломщик, а сам Страх, лично, Страх с большой буквы, с поясным поклоном раздает свечи на панихиде.

В своем мучительном страхе Анненский не перестает признаваться. Когда директор гимназии остается один, он пишет стихи об ужасе.

Страх же принимает у него различные формы: то облекается в отвращение к процессу распада, гниения, где бы и в чем бы ни выражался он; то в острую, щемящую грусть; то в скуку; то, наконец, дойдя до отчаяния, Анненский разражается проклятиями:

Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!

Но всего сильнее, быть может, выявляется этот страх в том, что, не любя жизни, Анненский все же каждый раз цепляется за нее, когда ощущает смерть слишком близко. Как ни сильна в нем оторопь перед жизнью, страх смерти всегда еще сильнее. В стихотворении «То и это» он прямо говорит, что сердце готово принять что угодно, какие угодно муки, самый черный кошмар, — если это еще только кошмар, а не уже смерть. Сквозь всю его муку, всю боль прорывается вопль:

Только б жить, дольше жить, вечно жить!

Мир для Анненского — тюрьма. Сердце в нем бьется и ходит, как маятник в тесном футляре стенных часов. Но, толкая остановившийся маятник и снова пуская часы, поэт обращается к сердцу:

О сердце! Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,
Найдется ль рука, чтобы лиру
Твою так же тихо качнуть
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..

VII

В ужасе перед смертью Иван Ильич видел ее перед собой как черную дыру, в которую его всовывают. И это понятно. Он же был обыкновенный человек, который по-своему знал и по-своему любил жизнь. Жизнь — это была его семья, служба, квартира. А что такое смерть, он не знал. Понимал только, что в ней уже нет ни семьи, ни квартиры, ни службы. Следственно, это пустота, черная дыра, совершенно неведомая.

Анненский был человек необыкновенный, поэт. Но вот подите же: тут, в последнем и окончательном решении, он сходится с Иваном Ильичом. Можно, конечно, поэтически персонифицировать смерть в образе равнодушной Дамы или еще как-нибудь, но в конце концов приходится назвать ее прямо и попросту «люком в смрадную тюрьму». «Черная дыра», «люк в смрадную тюрьму» — в этих определениях разница только словесная. Словесной она оставалась и тогда, когда в разговорах своих Анненский, словами Свидригайлова, называл смерть «баней с пауками». Сущность же определений у Ивана Ильича и у Анненского одна, как один у них мучительный, на все лады повторяемый крик: «Не хочу!»

Что же, однако, заставляет этих двух людей, таких разных, обыкновенного и необыкновенного, одинаково бояться, не хотеть и не понимать эту черную дыру (или смрадную тюрьму — называйте как угодно)? Для такого общего следствия должна же быть общая причина.

И она имеется. Для Анненского, как для Ивана Ильича, смерть страшна тем, что она «омут безликий», уничтожение личности — или того, что они принимали за личность, то есть их мыслей и чувств, их человеческого «я». Иван Ильич совершенно правильно, инстинктом, угадывал, вернее, чувствовал, что спасение от черной дыры лежит где-то возле этих его «мыслей и чувств». Но видел и то, что их одних мало, что они — только первичная завязь какого-то растения, какой-то разрыв-травы, могущей высвободить его. Но как вырастить это растение, как заставить его цвести, он не знал.

Точно так же цеплялся за свои чувства и мысли, за свои лирические порывы Анненский — и точно так

же знал, что они его не спасут, что этого мало для победы над смертью, над этим безличьем, над этой диванной одурью.

Это они оба знали. Не знали же они того, что для осмысления смерти надо осмыслить жизнь. Без этого осмысления все мысли и чувства Ивана Ильича остаются тяжелым воспоминанием, паутиной психологизмов, бессмысленным грузом, который связывает, а не освобождает его движения, когда приходится пролезать в дыру. Без этого осмысления вся лирическая отзывчивость, тонкость, сложность Анненского — пустое, бессмысленное, дурманящее мелькание синематографа, кошмар, мираж, чепуха, болмотание колокольчика: ведь такой ему и казалась жизнь.

Осмыслить же свою жизнь — значит найти для нее некое высшее мерило и высший подвиг, нежели простое накопление «мыслей и чувств» (у Ивана Ильича) и нежели эстетическое любование ими (у поэта Анненского). Больше того, для осмысления жизни, своей жизни в частности, эта частная, личная жизнь должна быть не только пересмотрена, а и подчинена такому высшему императиву. Маленькое «я» надо сжечь, чтоб из пепла встало иное, очищенное и расширенное.

Обыкновенный человек Иван Ильич не задумывался об этом, потому что ему было некогда. Необыкновенный человек Анненский всю жизнь думал о своем «я» и не мог из него выбраться. «Я» дурманило Ивана Ильича психологией, Анненского — лирическим хмелем. Семя разрыв-травы упало в Иване Ильиче на каменистую почву, в Анненском на добрую. Но он оказался плохим садовником. Вырастил огромное, пышное растение своей лирики, но цветка выгнать не сумел. Растение зачахло, не принеся плода.

Разорвать малое «я» могла бы в Анненском, как в Иване Ильиче, любовь к человеку или к Богу. Но ни у того, ни у другого этой любви не было. По отношению к людям оба «честно исполняли свой долг» — и только. По отношению к Богу — так же исполняли церковные обряды, Иван Ильич безразличнее, Анненский — истовее, исправнее. Но действительной религиозной жизни у них не было одинаково.

Расширение «я» могло произойти лишь чудом, которого они не знали и в которое не верили.

VIII

Но с Иваном Ильичом оно произошло. И Толстой описывает это именно как внезапное чудо.

Не оценивая свою жизнь ни с какой «высшей» точки зрения, Иван Ильич был почему-то уверен, что она была хорошая. И вот это признание своей жизни хорошею мешало ему «пролезть» в черную дыру — осмыслить и принять смерть. Но — «вдруг, — говорит Толстой, — какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление. "Да, все было не то, — сказал он себе, — но это ничего. Можно, можно сделать "то". Что же "то"?" — спросил он себя и вдруг затих. Это было... за два часа до его смерти. В это самое время гимназистик тихонько прокрался к отцу и подошел к его постели. Умирающий все кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал. В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить. Он спросил себя: что же "то"? и затих, прислушиваясь. Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его».

В этих словах описано именно чудо, его постепенный восход, как восход солнца. Оно неожиданно: Толстой дважды говорит: «вдруг». Оно начинается с толчка, провала и замерцавшего вдали света. И когда Иван Ильич увидал этот свет, «ему открылось». Открытие уже было в том, что мгновенно переоценил он свою жизнь, прикинул ее на новых весах. А весы эти подал ему гимназистик, сын. Звались же они — любовь и жалость. Ему стало жалко мальчика. В первый раз пожалел он — *не себя.*

Чудо же продолжало первую фазу цветения. После сына Иван Ильич пожалел — полюбил — жену. И еще фаза: он почувствовал свою отдаленность от них, свое себялюбие — и ощутил это как вину. И опять, в первый раз, понял он, что не только перед ним вино-

ваты, но и он виноват. Он хотел попросить прощения, но с непривычки не вышло. Он сказал «пропусти» и, «не в силах уже будучи поправиться, махнул рукой, зная, что поймет тот, кому надо». Это и была третья фаза чуда, важнейшая: он понял, что просит прощенья не ради себя, не ради своих отношений с женой (уже ему не было важно, поняла ли она) — но ради того, кто поймет, «кому надо» понять. И самая оговорка коснеющего языка приобрела важный смысл: «прости», сказанное жене, оказалось другим словом — «пропусти», сказанным тоже «тому, кому надо». Тут он «пролезал» из маленького «я» «чувств и мыслей» — в большое, другое «я». Его «пропускали», он избавлял других от страданий и избавлялся сам. «Как хорошо и как просто, подумал он».

Тут он прислушался к физической боли. Она продолжалась, но он и ее принимал: «Ну что ж, пускай боль. А смерть, где она? Он искал своего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет».

Чудо совершилось. Когда до Ивана Ильича донеслось слово доктора: «кончено», он повторил это себе по-иному: «Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше».

И он умер.

Смерть и страх смерти кончились, когда кончилось маленькое «я».

Анненский умер внезапно. «Дядя» не сдержал лошадей, они подхватили, и поэт очутился у страшной стены раньше, чем успел осмыслить, принять и преодолеть ее в своем творчестве. Мы не знаем, как встретил смерть Анненский-человек. Мы можем хотеть и хотим, чтобы чудо совершилось и над ним в его последние минуты, о которых почти ничего не известно. Что думал он за два часа до смерти, когда, придя в гости, почувствовал себя дурно и лег на диван? Зачем, бросив дела, поспешил он на царскосельский вокзал? Не хотел ли ехать домой — и если да, то зачем? Мы ничего не знаем — и вот можем, значит, судить лишь о том, что сказал он в своей поэзии. И можем сказать, что с Анненским-поэтом чуда не совершилось.

IX

Сравнивая Анненского с Иваном Ильичом, мы не омрачаем память дорогого нам всем, прекрасного поэта. Иван Ильич не образчик никчемного, глупого и пошлого человека. Так не надо судить о нем. Он — человек, просто человек, как все мы люди, — он обыкновенный. Повесть о нем — повесть о человеке. Повесть об Анненском, как она развертывается перед нами, отраженная его лирикой, есть та же повесть, лишь осложненная тем, что Анненский не обыкновенный чиновник, а поэт. И это понятие, поэт, брошенное на весы, почти всегда перевешивало, давало Анненскому преимущество: он оказывался лучше, значительней, тоньше, умней, чем Иван Ильич. Но чудо случилось с обыкновенным человеком, а не с поэтом.

Человек живет, печалится, радуется, страдает, бывает счастлив, «чувства и мысли» водят его по страшным мытарствам, он высоко восходит и низко падает. Он покрыт грязью и кровью жизни и, смотря на жизнь, ужасается, и предвидя смерть — ужасается, потому что не знает, во имя чего же вся грязь, мишура жизни и страх смерти. И самое страшное — страх смерти и надвигающаяся безобразная, смрадная тюрьма. Он в ужасе — и мы, зрители, тоже в ужасе. Но совершается осмысление жизни; тени, призраки и уродства прячутся пред рассветом, жизнь освещается, понятая по-новому; былые страдания, страсти, чувства и мысли приобретают иной смысл; старое, малое «я» распадается, — смерти нет, потому что нечему умирать; поэтому и она чиста теперь тоже. Это и есть очищение, катарсис, то, что завершает трагедию, давая ей смысл религиозного действа. Осмысление — очищение. Оно наступает иногда очень поздно, но никогда не «слишком поздно». Так было с Иваном Ильичом.

Драма есть тот же ужас человеческой жизни, только не получающий своего разрешения, очищения. Занавес падает раньше, чем герои успели осмыслить свои страдания, принять и благословить их. Драма ужаснее трагедии, потому что застывает на ужасе. Так было с Анненским-поэтом. Дай Бог, чтобы судьба его как человека была иная. Но драма, развернутая в его поэзии, обрывается на ужасе — перед бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти.

Это — ужас, приоткрывающий перспективу — опять-таки в ужас. Два зеркала, отражающие пустоту друг друга.

Так из повестей об Иване Ильиче и об Анненском узнаем мы, что иногда *человеку* дается то, что не дано *поэту*. В этом есть грозное предостережение. Как, впрочем, во всем, что совершается вокруг нас и в нас.

13.XII.1921
Петербург

О. МАНДЕЛЬШТАМ. TRISTIA

Стихи. Берлин. 1922.

Зачинатели так называемого акмеизма манифестировали свой выход из символизма как войну против «превращения мира в химеру». Они хотели вернуть вещам их первоначальный, простейший смысл. Последовательный акмеизм, конечно, стал бы натурализмом, если бы, отколовшись, не захватил с собою «символический прием». Расстаться с символическим приемом акмеисты не сумели — или не решились. Как рудимент символистской двусмысленности, «двузначимости» реального мира, они сохранили любовь к метафоре. Этот метафоризм широко разросся в акмеизме, что вполне естественно, так как никакие другие задачи перед акмеистами не возникли. Поэзия Мандельштама — благородный образчик чистого метафоризма.

Подобно Адаму (недаром сам акмеизм порой именовался «адамизмом»), поэт ставит главною своей целью — узнать и назвать вещи. Талант зоркого метафориста позволяет ему тешиться этой игрой и делать ее занимательною для зрителя. Поэзия Мандельштама — танец вещей, являющийся в самых причудливых сочетаниях. Присоединяя к игре смысловых ассоциаций игру звуковых, — поэт, обладающий редким в наши дни знанием и чутьем языка, часто выводит свои стихи за пределы обычного понимания: стихи Мандельштама начинают волновать какими-то темными тайнами, заключенными, вероятно, в корневой природе им сочетаемых слов — и нелегко поддающимися расшифровке. Думаем, что самому Мандельштаму не удалось бы объяснить многое из им написанного. Теоретикам «заумной» поэзии следует глубоко почитать Мандельштама: он *первый*, и пока только *он один*, на собственном примере доказывает, что заумная поэзия имеет право на существование. Сделать это ему помогли: поэтический дар, ум и образованность, то есть то, чего начисто лишены были бедные «мэтры» российского футуризма.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА. РЕМЕСЛО.

Книга стихов. Берлин. 1923. Стр. 166

МАРИНА ЦВЕТАЕВА. ПСИХЕЯ. РОМАНТИКА

Берлин. 1923. Стр. 114

Судьба одарила Марину Цветаеву завидным и редким даром: песенным. Пожалуй, ни один из ныне живущих поэтов не обладает в такой степени, как она, подлинной музыкальностью. Стихи Марины Цветаевой бывают в общем то более, то менее удачны. Но музыкальны они всегда. И это — не слащаво-опереточный мотивчик Игоря Северянина, не внешне приятная «романская переливчатость» Бальмонта, не залихватское треньканье Городецкого. «Музыка» Цветаевой чужда погони за внешней эффектностью, очень сложна по внутреннему строению и богатейшим образом оркестрована. Всего ближе она — к строгой музыке Блока.

И вот, поскольку природа поэзии соприкасается с природою музыки, поскольку поэзия и музыка где-то там сплетены корнями, — постольку стихи Цветаевой всегда хороши. Если бы их только «слушать» не «понимая». Но поэзия есть искусство слова, а не искусство звука. Слово же — есть мысль, очерченная звучанием: ядро смысла в скорлупе звука. Крак — мы раскусываем орех — и беда, ежели ядро горькое или ежели его нет вовсе.

Но равноценны ядра цветаевских песен. Книги ее — точно бумажные «фунтики» ералаша, намешанного рукой взбалмошной: ни отбора, ни обработки. Цветаева не умеет и не хочет управлять своими стихами. То, ухватившись за одну метафору, развертывает она ее до надоедливости; то, начав хорошо, вдруг обрывает стихотворение, не использовав открывающихся возможностей; не умеет она «поверять воображение рассудком» — и тогда стихи ее становятся нагромождением плохо вяжущихся метафор. Еще менее она склонна заботиться о том, как слово ее отзовется в читателе, — и уж совсем никогда не думает о том, верит ли сама в то, что говорит. Все у нее —

порыв, все — минута; на каждой странице готова она поклониться всему, что сжигала, и сжечь все, чему поклонялась. Одно и то же готова она обожать и проклинать, превозносить и презирать. Такова она в политике, в любви, в чем угодно. Сегодня — да здравствует добровольческая армия, завтра — Революция с большой буквы. Ничего ей не стоит, не замечая, пройти мимо существующего и вопиющего — чтобы повергнуться ниц перед несуществующим, — например, воспеть никогда не существовавшего «сына Блока Сашу» в виде вифлеемского младенца, отчего неверующему человеку станет смешно, а верующему — противно. В конце концов — со всех страниц «Ремесла» и «Психеи» на читателя смотрит лицо капризницы, очень даровитой, но всего лишь капризницы, может быть — истерички: явления случайного, частного, преходящего. Таких лиц всегда много в литературе, но *история* литературы их никогда не помнит.

О ЧТЕНИИ ПУШКИНА

(К 125-летию со дня рождения)

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Такими словами определяет Пушкин назначение поэта. Пушкин говорит «мы» — и, следовательно, слова эти должны быть прежде всего применяемы к нему самому. Так это и делается обычно, с тем, однако же, недостатком, что подлинное содержание пушкинской формулы не вскрывается.

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Слова эти повторяются как нечто совершенно ясное, очевидное, не допускающее двух толкований. Меж тем это вовсе не так. Все три члена пушкинской формулы — вдохновение, сладкие звуки, молитвы — весьма нуждаются в пояснениях. Что называть вдохновением, что — сладкими звуками, что — молитвами? Если относительно сладких звуков и молитв столковаться сравнительно легче, то с вдохновением дело не так-то просто. А ведь Пушкин выдвинул это слово на первое место. Вполне очевидно, что для того, чтобы понять пушкинскую формулу, надо знать прежде всего, что следует разуметь под словами «вдохновение», «сладкие звуки», «молитвы».

К счастию, самый темный и самый важный из этих терминов, — вдохновение, — раскрыт самим Пушкиным.

В обществе, в критике, даже в истории литературы прочно укоренилось поверие, будто поэтам свойственно какое-то странное, трудноопределимое состояние, нечто вроде экстаза, или опьянения, или одержимости. Когда на поэта находит это состояние, он будто бы «творит», то есть, пифийствуя и не владея своим сознанием, извергает красивые словосочетания — «сладкие звуки». Вот это легендарное состояние и называется вдохновением. Стихотворцы знают, что его не бывает.

Я сделаю оговорку. Нечто близкое к такому «вдохновению» нередко испытывают очень юные поэты и дилетанты. Они впадают в помрачительный экстаз и гордятся тем, что пишут «легко», «почти без помарок». О них можно сказать словами Пушкина, что они стоят «на низших ступенях творчества». То, что они зовут вдохновением и что обычно понимается под этим словом, — отнюдь не есть вдохновение в пушкинском смысле. То, что испытывают они, на языке Пушкина зовется восторгом, о котором поэт говорит: «Восторг исключает *спокойствие* — необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силах произвести истинное, великое совершенство».

Но уже во дни Пушкина вдохновение смешивалось с восторгом, и разграничению этих понятий Пушкин посвятил особую заметку. Для единственно правильного, «пушкинского» понимания пушкинского двустишия мы должны слово «вдохновение» понимать именно в том смысле, как определяет его сам автор.

«Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных».

Из этого определения, сделанного так сухо и отчетливо, приходится сделать несколько важных выводов. Ближайший из них тот, что в слово «вдохновение» Пушкин влагал смысл, не только отличающийся от общераспространенного, но и прямо противоположный ему. В общепринятом понимании вдохновение является силой, выбрасывающей наружу готовые изделия поэтического духа, вырабатываемые из ничего или неизвестно из чего. Напротив того, для Пушкина вдохновение есть прежде всего способность души к *принятию* впечатлений, то есть к их собиранию, накоплению, всасыванию. Вторая функция, вызываемая в душе вдохновением, есть соображение и объяснение понятий, то есть сопоставление и осмысливание впечатлений, иначе сказать — обработка собранного материала. Если говорить о направлении, в котором действует вдохновение, то, несомненно, Пушкин определил бы вдохновение как силу центростремительную, а не центробежную, как обычно думают.

По Пушкину, вдохновение созидает в душе целый завод. При заводе — огромные склады для поступающего сырья — для «принятия впечатлений». Далее происходит разборка и сортировка этого сырья, сопоставление накопленных впечатлений, процесс первоначальных обобщений — или «соображение понятий», по терминологии Пушкина.

В следующей стадии эти «соображенные понятия», то есть рассортированные и сопоставленные впечатления, поступают в дальнейшую обработку: они подвергаются «объяснению», то есть философскому осмысливанию.

На этом работа вдохновения кончается. Но собранные, разобранные, очищенные от внешнего и случайного, наконец — осмысленные впечатления еще далеки от того, чтоб назваться готовыми поэтическими произведениями. С завода вдохновения они поступают на фабрику «сладких звуков».

«Сладкие звуки» — гномы. Это — крошечные рабочие, с неутомимыми мускулами и железными молотками. Их — миллиарды. Они не знают лени, и жизнь их проходит в том «постоянном труде, без коего нет истинно прекрасного», как говорит Пушкин. Поэт, как мастер, ходит между своими гномами, неутомимый, как они, первый между равными. Он — не белоручка и не бездельник. Он тоже засучил рукава, как его гномы, с него так же льет пот, и он так же покрыт сажей и копотью. Гномы послушны каждому его слову, но и он иногда прислушивается к их мнению. Работа трудна, кропотлива, но весела. Здесь, под «сладкие звуки» молотков, выковываются новые, еще небывалые в мире вещи: из накопленных впечатлений и «объясненных понятий» поэта созидаются здесь новые страны, растения, люди, царства, планеты, — новые миры здесь творятся поэтом. Гномы вычерчивают планы, строят остовы и скелеты вещей; десятки и сотни гномов облекают скелеты в слова, растирают краски, льют формы, раскатывают и выгибают ритмы, развешивают колокольчики и фонарики рифм; слова сортируются, выбираются, пригоняются к местам, шлифуются в отделении фонетики, а иногда и зазубриваются грубым рашпилем, если это нужно. Ничто здесь не пропадает, все впечатления и понятия поэта идут в дело. Светлое и темное, чистое и грязное,

прекрасное и безобразное — все находит себе место. И творимые миры выходят светлыми или темными, прекрасными или отвратительными, утешающими или ужасающими. Но материал, идущий на эти изделия, состоит из того, что добыто вдохновением, из впечатлений и объясненных понятий поэта. Кроме этого материала, нет ничего, и взять неоткуда. Тот всех вдохновенней, кто накопил всех больше.

Но вот — работа закончена: новый мир, творимый поэтом из того, что накоплено в его душе, создан. Но он есть преображение действительного мира, в котором поэт живет так же, как и все прочие смертные. Поэт выносит свое творение из мастерской гномов на свет Божий — и наступает минута сравнения и отчета.

Поэт говорит (кому? — не все ли равно, как зовет он Того, с чьим творением сравнивает свое?): «Ты дал мне свой мир, загадочный, обманчивый, противуречивый. Смотри же, каким я его постигаю. Вот — Твой же мир, пересозданный по образу и подобию моему».

Чудо не совершается. Завеса не раздирается, и поэт не слышит голоса сверху. Но в себе, в душе своей, поэт слышит похвалу или осуждение. И не только о том, *как* сделано его создание, но больше и тяжелее того — слышит суд над смыслом и содержанием этого создания. Поэт теперь видит, чего он не понял, что понял ложно, что исказил, что оклеветал, где слукавил. Видит изъяны души и совести по изъянам своего творения. Этот миг сравнения и ответственности, эта работа художнической и человеческой совести, этот страшный суд над собой, тем более страшный, что и его приговор остается без подтверждения и ответа свыше, — есть миг «молитвы», общения с Богом.

Таковы основные черты, в которых можно реконструировать философию поэтического творчества «по Пушкину» — на основании заключительных стихов «Черни» и с помощью заметки «О вдохновении и восторге». Пушкин устанавливает в творчестве три момента: вдохновения, сладких звуков и молитв. Мне думается, не будет противоречием Пушкину, если я прибавлю, что в практической поэзии эти три момента отчасти сливаются, соприсутствуют друг другу; в особенности момент молитвы уже проникает собою и момент вдохновения, и момент нахождения «сладких звуков».

* * *

Итак, в основу творческого акта Пушкин кладет вдохновение как способность к накоплению и осознанию жизненного опыта. Поэзия возникает для Пушкина не из произвольного воображения, не из абстрактного философствования. В основе поэзии лежит впечатление, то есть материал, извлекаемый вдохновением из действительности. Отнимите у поэта действительность — творчество прекратится: фабрика «сладких звуков» остановится из-за отсутствия сырья. Поэзия есть преображение действительности, самой конкретной. Иными словами — в основе поэтического творчества лежит автобиография поэта. В последнем моменте творчества поэт судит себя прежде всего как человека, ибо из его «человеческих» впечатлений творится поэзия. «Поэт» и «человек» суть две ипостаси единой личности. Поэзия есть проекция человеческого пути.

Стихотворение «Поэт», в котором, на первый взгляд, как будто проведена такая резкая черта между поэтом и человеком, в действительности не противоречит сказанному выше: этой резкой черты там нет. Поэт и человек там отнюдь не исключают друг друга. В этом стихотворении сопоставлены, а не противупоставлены обе ипостаси; сосуществующие в единой личности, они, ради изобразительности, условно показаны как сменяющие друг друга, причем момент смены определяется звучанием «божественного глагола», то есть Аполлонова призыва или вдохновения. Без этого зова человек не был бы поэтом — да. Но все-таки зов обращен к человеку. Поэт показан прежде всего вочеловеченным — и Пушкин ни единым словом не намекает, что воплощение в одного из «детей ничтожных мира» мешает поэту быть поэтом. (Тут напрашиваются весьма высокие аналогии.)

Творчество Пушкина находится в полном соответствии с таким взглядом на поэзию и поэта. Всякий, кто хоть немного работал над Пушкиным, знает, с какой правдивостью, даже точностью пушкинская лирика воспроизводит «впечатления» и переживания автора. Известно и то, что конкретные события, отражаясь в большей или меньшей степени, играя то первенствующую, то второстепенную роль, преломляясь под разными углами, так или иначе вписаны в большинст-

во и эпических его творений. С полной уверенностью можно говорить о той или иной дозе автобиографии в «Кавказском Пленнике», в «Цыганах», в «Евгении Онегине», «Скупом Рыцаре», «Каменном Госте», «Русалке» и т. д. и т. д. Пушкин автобиографичен насквозь. Автобиография проступает иногда в общей концепции пьесы, иногда — в частностях, в мельчайших деталях. Не касаясь сложного вопроса о том, с кого «обрисованы» герои «Онегина», укажу для примера, что Пушкин сам признавался, что в IV главе изобразил свою жизнь; исследование показывает, что няня Лариных и няня Пушкина — одно лицо, что Ленский погребен у знаменитых трех сосен между Михайловским и Тригорским, что даже Татьяна отчасти оказывается автопортретом Пушкина.

В весьма многих случаях автобиографический материал Пушкиным тщательно замаскирован. Часто это сделано ради обострения «приема», этой утехи всякого художника (утехи, а не цели, как простодушно думают формалисты); еще чаще — для того, чтоб яснее увидеть истину, придав ей измененное обличие, новый оборот (подобно тому, как живописцы, в процессе работы, рассматривают пейзаж, отражая его в зеркале или перевертывая вверх ногами); иногда (и нередко) автобиография зашифрована ради сокрытия ее от глаз и пересудов современников: такова, в особенности, «Русалка».

Если принято вообще говорить (и вполне справедливо), что для понимания писателя должно знать его эпоху и жизнь, то в отношении Пушкина это знание должно быть доведено до наибольшей точности. Только в этом случае понимание Пушкина может претендовать на полноту. Только в этом случае Пушкин может быть действительно «прочитан». Как бы ни были совершенны и значительны творения Пушкина, взятые в отвлечении от биографии, — их глубина и значительность удесятеряются, когда мы знаем те «впечатления», которые лежали в основе его вдохновений. Творческий акт Пушкина лежит *между* «впечатлением» и художественным созданием. Сопоставляя то и другое, слышим его живое дыхание, видим ходы его мысли и чувства.

Биографов Пушкина упрекают в том, что его поэзию они делают лишь источником для биографии.

Это, конечно, демагогические упреки, рассчитанные на читательскую леность. Самый кропотливый, самый мелочный биограф делает важнейшее дело: он помогает читать Пушкина, вскрывая единственный путь к его пониманию.

Только вскрывая психологические ходы в творчестве Пушкина, только умея отделять в нем «правду» от «вымысла», только вычисляя углы, под которыми жизнь преломляется в его поэзии, мы получаем возможность проникать в его духовную жизнь. Потому-то биография Пушкина так всегда и привлекала внимание исследователей, что, порою сознательно, порою по инстинкту, они видели в ней вернейший и единственный ключ к пониманию его творчества, в котором человек и автор слиты с такою же прочностью, как в дневнике. Только в сопоставлении Wahrheit с Dichtung Пушкина мы узнаем, как философствовал он над своей жизнью. Пробиваясь сквозь дебрь маскировок и зашифровок, мы обретаем неизъяснимую радость слышать его суд над собой и миром, из мастерской «сладких звуков» проникать с ним туда, где уже начинается «молитва».

ЗАМЕТКИ О СТИХАХ

(М.Цветаева. «Молодец»)

Рассуждения о народности пушкинских сказок справедливы лишь до тех пор, пока речь идет о сюжете и смысле. По сюжету и смыслу они народны. По сюжету — хотя бы уж оттого, что, кажется, все они (за исключением «Сказки о золотом петушке») в этом отношении прямо заимствованы из народной литературы. По смыслу же — оттого, что вместе с сюжетом Пушкин почерпнул из народной сказки ее действующих лиц, столь же традиционных, как персонажи итальянской комедии масок, — и в своих переработках оставил их носителями тех же идей и переживаний, носителями которых они являются в подлинных созданиях народной массы.

Иначе обстоит дело со строением языка и стиха. Начать с того, что народная сказка, в отличие от былины и лирической песни, почти всегда, если не всегда, облечена в прозаическую форму. У Пушкина все его девять обработок сказочного сюжета — как раз стихотворные. Вдобавок из этих девяти — только три («Сказка о попе», «Сказка о рыбаке и рыбке» да неоконченная сказка о медведях) по форме стиха в той или иной степени приближаются к образцам народного творчества. Из прочих — пять писаны чистопробнейшим книжным хореем, а шестая ямбом, да еще со строфикой, явно заимствованной из Бюргеровой «Леноры» («Жених»).

Так же как размер стиха, язык пушкинской сказки в основе своей — тоже книжный; отмеченный всеми особенностями индивидуально-пушкинского стиля, он в общем восходит к литературному языку XIX века, а не к языку народного (или, как иногда выражался сам Пушкин, простонародного) творчества. То же надо сказать о преобладающих интонациях, о характерно пушкинской инструментовке, наконец — о рифмовке, лишь изредка приближающейся к той, какую мы встречаем в настоящей народной поэзии.

Поэтому если допустить, как это иногда делается, будто Пушкин в своих сказках хотел в точности воспроизвести народную словесность, то пришлось бы

сказать, что из такого намерения у него ничего не вышло, что книжная литературность у него проступает на каждом шагу, и сказки его надо не восхвалять, а резко осудить как полнейший стилистический провал.

Но в том-то и дело, что Пушкин, почти всегда умевший осуществлять свои замыслы в совершенстве, не ошибся и на сей раз: то, что он хотел сделать, он сделал великолепно. Только сказки его не следует рассматривать как попытку в точности повторить стиль сказок народных. Пушкин не был и не хотел сойти за какого-то Баяна. Был он поэтом и литератором, деятелем книжной, «образованной» литературы, которую любил и которой служил всю жизнь. Как бы ни восхищался он «простонародной» поэзией, в его намерения не входило подражать ей слепо и безусловно. Конечно, в свои сказки он внес немало заимствований оттуда, но это сокровища, добытые во время *экскурсий* в область народного творчества и использованные по возвращении *домой*, в область литературы книжной. Пушкин отнюдь не гнался за тождеством своих созданий с народными. Он не пересаживал, а прививал: прививал росток народного творчества к дереву книжной литературы, выгоняя растение совершенно особого, третьего стиля. В том и острота пушкинских сказок, что их основной стилистической тенденцией является сочетание разнороднейших элементов: прозаического народно-сказочного сюжета и некоторых частностей, заимствованных из стихотворного народно-песенного стиля, — с основным стилем книжной поэзии. Законно ли такое сочетание? Удачно ли оно выполнено? — Только с этих двух точек зрения можно судить сказки Пушкина.

Белинский их осудил: «Они, конечно, решительно дурны», — писал он. «Мы не можем понять, что за странная мысль овладела им (Пушкиным) и заставила тратить свой талант на эти поддельные цветы. Русская сказка имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная, она не имеет решительно никакого смысла».

По существу, мы можем не согласиться с оценкою Белинского: такая переработка, особенно — раз она сделана Пушкиным, — имеет в наших глазах самостоятельный и высокий смысл. Но надо признать, что

подход Белинского верен: несправедливо осудив пушкинские создания, он все же правильно понял намерение Пушкина — дать книжную обработку сказочных сюжетов.

Как известно, Пушкин однажды дал П.В.Киреевскому собрание народных песен, сказав: «Когда-нибудь, от нечего делать, разберите-ка, которые поет народ и которые смастерил я сам». Однако разобрать это не удалось ни Киреевскому, ни кому-либо другому: наглядное доказательство того, что Пушкин, когда хотел, мог подражать народному стилю до полной неотличимости. Его собственные «Песни о Стеньке Разине» почти неотличимы от записанных им. Почему же, владея народным стилем в таком совершенстве, Пушкин не применил своего умения в сказках? Ответ, мне думается, возможен только один: именно потому, что хотел найти тот третий стиль, о котором говорено выше: не народный, не книжный, а их комбинацию. Изучение полученной смеси еще далеко не произведено, да и невозможно с математической точностью установить принятую Пушкиным «дозировку». Однако, основываясь на своих наблюдениях, я бы сказал, что в стиле пушкинских сказок элементы народного и книжного стиля смешаны приблизительно в отношении 1 к 3: 1 — народное, 3 — книжное.

Надо заметить, что в поисках этого третьего стиля Пушкин вовсе не был новатором. Попытки того же порядка делались и до него. В сущности, он только внес в это дело свои знания, свой вкус и свое мастерство. Это отметил и Белинский. Принципиально возражая против того, что считает «прикрашиванием» народной поэзии, о пушкинских сказках он говорит: «Все-таки они целою головою выше всех попыток в этом роде наших других поэтов».

Пушкинская традиция в обработке народной поэзии утвердилась прочно. Начиная с Ершова, в точности повторившего пушкинскую манеру, пушкинская «дозировка» в смешении народного стиля с книжным сохранилась до наших дней почти без изменения, как в эпосе, так и в лирике. Даже Кольцов, сам вышедший из народа, пошел по пушкинскому (или до-пушкинскому) пути: по пути, так сказать, олитературивания. То же надо сказать об Алексее Толстом, о Некрасове; в наши дни — о С.Городецком, о Клюеве, Клычкове и

др. Эти поэты разнятся друг от друга дарованиями, — но методологически их работы принадлежат к одной группе: книжность в них стилистически преобладает над народностью. Едва ли не единственным исключением является «Песня о купце Калашникове», в которой стиль народной исторической песни преобладает над книжным.

Только что вышедшая сказка Марины Цветаевой «Молодец» (Прага, 1925. Изд-во «Пламя») представляет собою попытку нарушить традицию. Цветаева изменяет пушкинскую «дозировку». В ее сказке народный стиль резко преобладает над книжным: отношение «народности» к «литературности» дано в обратной пропорции.

Известная непоследовательность и у Цветаевой налицо: сказку пишет она стихом народной лирической песни. Но надо, прежде всего, отдать ей справедливость: этот стих ею почувствован и усвоен так, как ни у кого до нее.

Новейшие течения в русской поэзии имеют свои хорошие и дурные стороны. Футуристы, заумники и т. д. в значительной мере правы, когда провозглашают самодовлеющую ценность словесного и звукового материала. Не правы они только в своем грубом экстремизме, заставляющем их, ради освобождения звука из смыслового плена, жертвовать смыслом вовсе. Некоторая «заумность» лежит в природе поэзии. Слово и звук в поэзии — не рабы смысла, а равноправные граждане. Беда, если одно господствует над другим. Самодержавие «идеи» приводит к плохим стихам. Взбунтовавшиеся звуки, изгоняя смысл, производят анархию, хаос — глупость.

Мысль об освобождении материала, а может быть, даже и увлечение Пастернаком принесли Цветаевой большую пользу: помогли ей найти, понять и усвоить те чисто звуковые и словесные задания, которые играют такую огромную роль в народной песне. Народная песня в значительной мере является причитанием, радостным или горестным; в ней есть элемент скороговорки и каламбура — чистейшей игры звуками; в ней всегда слышны отголоски заговора, заклинания — веры в магическую силу слова; она всегда отчасти истерична — близка к переходу в плач или в смех, — она отчасти заумна.

Вот эту «заумную» стихию, которая до сих пор при литературных обработках народной поэзии почти совершенно подавлялась или отбрасывалась, Цветаева впервые возвращает на подобающее ей место. Чисто словесные и звуковые задания играют в «Молодце» столь же важную роль, как и смысловые. Оно и понятно: построенная на основах лирической песни, сказка Цветаевой столько же хочет *поведать*, сколько и просто *спеть*, вывести голосом, «проголосить». Необходимо добавить, что удалось это Цветаевой изумительно. Я нарочно не привожу цитат, ибо пришлось бы перепечатать всю книгу: за исключением двух-трех не вовсе удачных мест, вся сказка представляет собою настоящую россыпь словесных и звуковых богатств.

Конечно, никакая попытка воссоздать лад народной песни невозможна без больших знаний и верного чутья в области языка. Цветаева выходит победительницей и в этом. Ее словарь и богат, и цветист, и обращается она с ним мастерски. Разнообразие, порой редкостность ее словаря таковы, что при забвении русского языка, которое ныне общо и эмиграции, и советской России, можно, пожалуй, опасаться, как бы иные места в ее сказке не оказались для некоторых непонятными и там, и здесь.

На некоторые затруднения натолкнется читатель и при усвоении фабульной стороны. Однако причиной этому — не авторская неопытность. Сказка Цветаевой построена на приемах лирической песни. Лирическая песня почти не имеет повествовательных навыков. Для этого она слишком отрывочна и слишком любит говорить в первом лице. Чтобы изобразить ряд последовательных моментов, Цветаевой, в сущности, приходится превратить сказку в ряд отдельных лирических песен, последовательностью которых определяется ход событий. Это, конечно, ведет к некоторым как бы прорывам в повествовании, к спутанности и неясности. Недаром автору пришлось в нескольких местах сделать пояснительные подстрочные примечания. Но, повторяю, — это темнота, которую при данных условиях вряд ли можно было избежать и которая, кстати сказать, отчасти свойственна и народной лирике, всегда слабоватой по части построения.

Выше я указал, что Цветаева нарушает «пушкинскую» традицию в отношениях народного стиля к

книжному. Действительно, давая преобладание народному, она все же вводит в свою сказку некоторые приемы литературы книжной. Самая мысль рассказать сказку путем соединения ряда лирических песен, — конечно, книжная. Книжными кажутся и некоторые частности, подробное перечисление которых заняло бы слишком много места. Как пример — укажу на прием не только «книжный», но даже почти типографский: на сознательный пропуск некоторых рифмующих слов, которые должны быть угаданы самими читателями. Этот интересный, но слегка вычурный прием, если не ошибаюсь, впервые применен П.Потемкиным в книге «Смешная любовь» (1907 г.).

Восхваление внутрисоветской литературы и уверения в мертвенности литературы зарубежной стали в последнее время признаком хорошего тона и эмигрантского шика. Восхитительная сказка Марины Цветаевой, конечно, представляет собою явление, по значительности и красоте не имеющее во внутрисоветской поэзии ничего не только равного, но и хоть могущего по чести сравниться с нею.

З.Н.ГИППИУС, «ЖИВЫЕ ЛИЦА»

I и II тт. Изд. «Пламя», Прага. 1925 г.

«Суд истории нелицеприятен». Да. Но для того чтоб он был справедлив, одной воли к нелицеприятию мало. Чтобы судить *верно*, история должна опираться на документы и свидетельства, добываемые от современников данного лица или события. Без того все ее оценки не стоят ничего. Пока совершается этот «процесс первоначального накопления», историк, в сущности, не может разбираться в качествах собираемого материала. В этом периоде он подобен Плюшкину: его добродетель — жадность. Только после того, как материал накоплен, начинается пресловутый «суд». Дело его — разобраться в документах и показаниях, отделить истину от лжи, точное от неточного и проч. Тут и сами свидетели попадают под тот же суд.

Под общим заглавием «Живые Лица» З.Н.Гиппиус собрала свои литературные воспоминания. Отдельными очерками они ранее появлялись в разных журналах и сборниках. Кое-кто из людей, упоминаемых З.Н.Гиппиус, еще живы, иные умерли лишь недавно. Но я не буду касаться вопроса о своевременности появления в печати этих мемуаров. Меж тем как обыватель, в ужасе, не лишенном лицемерия, покрикивает: «Ах, обнажили! Ах, осквернили! Ах, оскорбили память!» — историк тщательно и благодарно складывает эти воспоминания в свою папку. Его благодарность — важнее обывательских оханий. Кроме того, наше время, условия нашей жизни — неблагоприятны для рукописей. Сейчас печатание мемуаров — единственный верный способ сохранить их для будущего.

Все это я говорю потому, что на книги З.Н.Гиппиус не могу не смотреть прежде всего как на ценнейший мемуарный материал. Конечно, они написаны в литературном смысле блестяще. Это и сейчас уже — чтение, увлекательное, как роман. Люди и события представлены с замечательной живостью, зоркостью, — от общих характеристик до мелких частностей, от описания важных событий до маленьких, но характерных сцен. Но, несомненно, свою пол-

ную цену эти очерки обретут лишь впоследствии, когда перейдут в руки историка и сделаются одним из первоисточников по изучению минувшей литературной эпохи. Пожалуй, точнее сказать: двух эпох.

Сколько людей прошло перед Гиппиус! Плещеев, Вейнберг, Суворин, Полонский, Григорович, Горбунов, Майков, Минский, Андреевский, Чехов, Толстой, Розанов, Брюсов, Сологуб, Блок, Андрей Белый, Игорь Северянин! Один этот перечень (сокращенный к тому же) указывает на огромный круг ее наблюдений. И все эти люди показаны не в неподвижных «портретах», а в движении, в действии, в столкновениях. А сколько событий, кружков, собраний! Тут и пятницы у Полонского, и зарождение и история Религиозно-философских собраний, и среды Вяч. Иванова, и ранние сборища московских декадентов, и редакции «Северного Вестника», «Нового Пути», «Вопросов Жизни», «Весов».

В своих описаниях Гиппиус отнюдь не гонится за беспристрастием и бесстрастием. Она, видимо, и сама хочет быть мемуаристом, а не историком; свидетелем, а не судьей. Она наблюдает зорко, но «со своей точки зрения», не скрывая своих симпатий и антипатий, не затушевывая своей заинтересованности в той или иной оценке людей и событий. Поэтому, сквозь как будто слегка небрежный, капризный говорок ее повествования, читатель все время чувствует очень ясно, что ее отношение к изображаемому как было, так и осталось не только созерцательно, но и действенно — и даже гораздо более действенно, чем созерцательно. Таким образом, кроме описанных в этой книге людей перед читателем автоматически возникает нескрываемое, очень «живое лицо» самой Гиппиус. И если для оценки *всяких* мемуаров историку методологически важно знакомство с личностью мемуариста, с его положением в круге изображаемых лиц и событий, то в данном случае историк оказывается в особенно выгодном положении: З.Н.Гиппиус дает ему обильнейший материал для суждения о ней самой не только как об авторе мемуаров, но и как о важной участнице и видной деятельнице данной литературной эпохи. Не жеманничая, не стараясь умалить свою роль, но и не заслоняя своей особой тех, о ком пишет (общеизвестная ошибка многих воспоминателей), З.Н.Гиппиус мимо-

ходом сообщает ряд драгоценных сведений о себе самой, о своем значении и влиянии в жизни минувшей литературы. Это влияние, кстати сказать, мне кажется еще далеко не вполне взвешенным нашей *критикой*. Во всем объеме его еще только предстоит обнаружить будущему *историку*.

Как современный, так и будущий читатель, быть может, не согласится с некоторыми характеристиками и мнениями Гиппиус. Несомненно, однако, что с ее определениями надо будет весьма считаться. Но если кое на что придется, вероятно, взглянуть иначе, то это — лишь общая участь всех мемуаристов. История всегда располагает большей объективностью и большим запасом сведений, чем отдельный мемуарист. Можно, пожалуй, сказать, что оценки, даваемые мемуаристом, всего важнее для того, чтобы определить только его самого. Их роль вспомогательная, и история почти никогда не принимает их полностью, без поправок. Повторяю, очень хорошо, что Гиппиус дает нам столько характеристик и оценок, но в данном случае это хорошо потому, что мы имеем дело с такой крупной личностью, как Гиппиус. Из рядовых же мемуаристов наилучший тот, который, не мудрствуя лукаво, дает наиболее точные сведения о наибольшем количестве фактов. Общеизвестно, что иногда незначительная подробность или случайно упомянутая дата оказываются при исторической обработке наиболее ценными и важными из всего мемуарного состава. И опять-таки надо быть благодарными З.Н.Гиппиус, что она не поскупилась на подробные сообщения. Эта мелкая россыпь ее сведений в будущем сослужит свою службу.

Хорошо поэтому, что Гиппиус не откладывает писания до тех пор, пока мелочи исчезнут из памяти. Она сама говорит: «боюсь неточностей» — и очень хорошо делает, что часто оговаривается: «кажется», «не помню» и т. д.: таким образом она уменьшает свой риск внести путаницу и ввести в заблуждение. Некоторые неточности, однако же, вкрались. Например, жена Брюсова — чешка, а не полька; книга рассказов Брюсова, о которой упоминает З.Н.Гиппиус, называлась не «Проза поэта» (такой книги он вовсе не выпускал), а «Земная Ось»; издательство «Альциона» не существовало одновременно с «Весами» и «Золотым Руном»; Брюсов жил не «против Сухаревки», а довольно

далеко от нее, на 1-й Мещанской, 32; из иностранных писателей участвовал в «Весах» далеко не один А.Жид; как ни угодничал Брюсов перед большевиками, все же, вопреки ходячему мнению, цензором он ни минуты не был; брошюры «Почему я стал коммунистом» он также не выпускал, а только читал лекции на эту тему. В стихотворных цитатах память порядком изменяет З.Н.Гиппиус. Она пишет: «Я долго был рабом покорным», — надо: «Я раб и был рабом покорным». «Месть оскорбителям святынь!» — надо: «Казнь...». «Мне надоело быть Валерий Брюсов» — надо: «Желал бы я не быть Валерий Брюсов».

В очерке о Блоке измена памяти заставляет З.Н.Гиппиус намекнуть на то, что в стихах, посвященных ей, Блок будто бы написал некстати:

Вам зеленоглазою наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.

После этих «скал» она ставит недоуменный вопросительный знак. Однако никакой бессмыслицы Блок здесь не написал, а лишь намекнул на стихи самой З.Н.Гиппиус:

О Ирландия, океанная,
Мной не виденная, страна!
Почему ее зыбь туманная
В ясность здешнего вплетена?

Я не думал о ней, не думаю,
Я не знаю ее, не знал...
Почему так режут тоску мою
Лезвия ее острых скал? — *и т. д.*

Правдивость — главное, основное требование, предъявляемое к мемуаристу. Но — отец лжи усердно расставляет вокруг него свои сети. Из них главная — передача слухов и чужих рассказов. Поэтому Гиппиус очень хорошо сделала, поставив себе за правило — не передавать с чужих слов. В очерке о Брюсове она пишет: «Намеренно опускаю все, что рассказывали мне другие о Брюсове и его жизни... Никогда ведь не знаешь, что в них правда, что ложь, — невольная или вольная». В статье «Благоухание седин» этот методологический принцип формулирован так: «Всегдашнее мое правило — держаться лишь свидетельств собственных ушей и глаз. Сведения из третьих, даже вторых рук — опасно сливаются со сплетнями».

Однако мне хочется остановиться на одном случае, когда З.Н.Гиппиус отступила от этого правила — поверила слухам и записала их без проверки. Дело идет о предсмертной поре Розанова и об отношении Горького к розановской участи. З.Н.Гиппиус очень не любит Горького. Может быть, у нее имеются самые веские основания. Но и на самого черного злодея не следует взваливать то, в чем он неповинен.

Однажды (по-видимому, в конце 1918 г.) З.Н.Гиппиус сказали, что Розанов, живший в Троицко-Сергиевском Посаде, «такой нищий, что на вокзале собирает окурки». Потом — будто бы он расстрелян.

Тогда З.Н.Гиппиус написала Горькому письмо, содержание которого она излагает так: «...вы, вот, русский писатель. Одобряете ли вы действие дружественного вам "правительства" большевиков по отношению к замечательнейшему русскому писателю — Розанову, если верен слух, что его расстреляли? Не можете ли вы, по крайней мере, сообщить, верен ли этот слух? Мне известно лишь, что Розанов был доведен в последнее время до крайней степени нищеты. Голодный, к тому же больной, вряд ли мог он вредить вашей "власти". Вы когда-то стояли за "культуру". Ценность Розанова как писателя вам, вероятно, известна. Думаю, что в ваших интересах было бы проверить слух...»

З.Н.Гиппиус прибавляет об этом письме: «Что-то в этом роде; кажется, резче. Не все ли равно?» Далее она негодует: «Горький, конечно, мне не ответил». Признаюсь, по-моему, он поступил очень хорошо: что можно ответить на оскорбления, основанные на нелепых слухах? Дело в том, что Розанова не только не расстреляли, но он даже и арестован не был. Далее, З.Н.Гиппиус сообщает, будто Горький «поручил кому-то из своих приспешников исследовать слух о Розанове и, когда ему доложили, что Розанов не расстрелян, приказал прислать ему немного денег». Все это сообщено с чужих слов и — неверно. Горький никому не давал таких поручений, ибо знал, что Розанов на свободе. Что же касается до посылки денег, то, как видно из письма, сама З.Н.Гиппиус Горького о том не просила. Об этом позаботились другие. И опять — не было здесь, конечно, ни «приспешников», ни клевретов, никаких вообще тайн мадридского двора. Про-

сто — пришел ко мне покойный Гершензон и попросил меня позвонить Горькому по телефону и сообщить о бедственном положении Розанова. Я так и сделал, позвонив по прямому проводу из московского отделения «Всемирной Литературы». За это получаем мы ныне титул «приспешников». Кстати сказать, «приспешник» Гершензон не был знаком с Горьким, а я к тому времени однажды разговаривал с Горьким минут двадцать — о Ламартине. Конечно, З.Н.Гиппиус не хотела нас оскорбить: она просто изменила своему правилу и записала с чужих слов, даже не зная, о ком идет речь.

Как бы то ни было, Горький прислал денег. «Немного», — сообщает З.Н.Гиппиус. Опять — «слух». Деньги передавал дочери Розанова я. Суммы не помню решительно, ибо даже не помню, на что тогда шел счет: на сотни, на тысячи или на миллионы. Помню только, что дочь Розанова сказала: «На это мы (то есть семья из четырех душ) проживем месяца три-четыре». Так ли уж это мало, когда речь идет о помощи частного лица?.. Сам Розанов в письмах к Гиппиус «все благодарил его» (то есть Горького). Но З.Н.Гиппиус прибавляет: «за подачку: на картошку какую-то хватило». Очевидно, тоже с чужих слов.

К этому можно прибавить, что и самые слухи о крайней нищете Розанова были в Петербурге несколько неверно освещены. Мы, москвичи, знали, что Розанову очень трудно. Но — мы все голодали, распродавая последнее. Иным и продавать было нечего. И — были люди, которые завидовали Розанову. Дело в том, что не только «собственность Горького всегда была неприкосновенна», как сообщает З.Н.Гиппиус, но и собственность Розанова фактически оказалась такова же: он голодал, но не хотел продавать свою нумизматическую коллекцию, представлявшую большую ценность и находившуюся у него в неприкосновенности. Конечно, расстаться с нею для Розанова было бы ужасно. Мы это понимали, но понимали и то, что *объективных* причин голодать было у него меньше, чем у других... Однажды случилась беда. Розанов повез часть коллекции в Москву, кому-то на сохранение. Приехал поздно и, боясь идти по темным улицам, остался ночевать на Ярославском вокзале. Тут и украли у него сверток. Говорили, что этот случай подейство-

вал на старика ошеломляюще. Окурки же... очень возможно, что он и стал собирать их, но не было ли и тут некоего «надрыва», а то и «стилизации»? Ведь прибедниться, принизиться, да еще после такого удара, — все это было вполне «в стиле» Розанова. З.Н.Гиппиус очень чутко и глубоко указала, что обычные критерии «правды» и «лжи» к нему неприменимы. Морально — да, но фактически и ложь не становится правдой оттого только, что ее произносит Розанов.

Я остановился на этих частностях не для того, чтобы, «начав за здравие, кончить за упокой». Отдельные неточности неизбежны в каждых воспоминаниях. Не портят они и прекрасную, нужную книгу З.Н.Гиппиус. Если же в этой статье мои поправки и дополнения заняли сравнительно много места, то это лишь потому, что всякая детализация всегда пространна.

Раз уж дело пошло о дополнениях — я сделаю еще одно. Рассказывая о Сологубе и его покойной жене, З.Н.Гиппиус пишет, как они собирались в Париж, но их не выпустили из России. Это не совсем так. Ни З.Н.Гиппиус, ни сам даже Сологуб не знают некоторых подробностей этой истории. Весной 1921 года Луначарский подал в Политбюро заявление о необходимости выпустить за границу больных Сологуба и Блока. Политбюро почему-то решило Сологуба выпустить, а Блока — задержать. Узнав об этом, Луначарский написал в Политбюро истерическое письмо, в котором, хлопоча о Блоке, погубил Сологуба. Содержание письма было приблизительно таково: «Товарищи! Что вы делаете? Я просил за Блока и Сологуба, а вы выпускаете одного Сологуба, задерживая Блока, который — поэт революции, наша гордость, и о котором даже была статья в Times'e! А что такое Сологуб? Это наш враг, ненавистник пролетариата, автор контрреволюционного памфлета "Китайская республика равных"...» Дальше следовали инсинуации, которых я не хочу повторять. Зачем нужно было, обеляя Блока, чернить Сологуба, — тайна Луначарского. Как бы то ни было, его донос на Сологуба я читал в подлиннике. Он датирован, кажется, 22 июня 1921 года. Политбюро ему вняло. Сологуба задержали, а Блоку дали запоздалое разрешение, которым он уже не мог воспользоваться. Осенью, после смерти Блока, заграничный паспорт Сологубам все-таки вы-

дали. Но к этому времени душевные силы Анастасии Николаевны были уже окончательно надорваны. Она несколько раз откладывала отъезд, пока не кончила самоубийством.

Особняком в «Живых Лицах» стоит очерк «Маленький Анин домик». В отличие от других, он изображает не литературную среду, а обитателей и гостей знаменитого вырубовского домика в Царском Селе. И написан он, в сущности, не по личным воспоминаниям. Непосредственно знакома З.Н.Гиппиус была только с Вырубовой, да и то лишь после революции. Но и не Вырубовой посвящен очерк, а главным образом — Николаю II и Александре Федоровне, отчасти — Распутину. Материалом для него лишь в малой степени послужили рассказы Вырубовой (лживые — по наблюдениям Гиппиус и по тому впечатлению, которое производит книга вырубовских воспоминаний). В «Маленьком Анином домике» Гиппиус является не мемуаристом, а автором историко-психологического этюда, основанного преимущественно на опубликованной переписке государя и государыни. В зарубежной печати уже раздавались голоса, негодующие на то, что Гиппиус будто бы оскорбила память этих людей, умученных большевиками. Не могу разделить этого взгляда. Громадная разница между оскорблением памяти и беззлобным, но правдивым изображением той политической и религиозной темноты, в которой, к несчастию, пребывали Николай II и его жена. Мученической смертью они, конечно, искупили свои ошибки, но не сделали их небывшими. З.Н.Гиппиус в своем очерке сделала лишь те выводы и наблюдения, которые, на основании бывшего у нее материала, представляются единственно возможными. И сделала в форме вполне корректной, оставаясь все время в области религии и политики и не вдаваясь в область морали. Если же настаивать на полном применении в истории принципа Ode mortuis nil nisi bene[1], то историческая наука станет невозможна — потому, между прочим, что с историографической точки зрения сам этот принцип глубоко безнравствен.

---

[1] О мертвых только хорошее (*лат.*).

О КИНЕМАТОГРАФЕ

Картинки в «Иллюстрасион»: толпа перед домом, где умер Рудольф Валентино; другой снимок: из той же толпы выносят обморочных женщин, на земле лоскуты материй, обломки зонтов и палок — следы потасовки; наконец, снимок третий, содержания разительного: с десяток детей перед портретом того же Валентино, с молитвенно сложенными руками.

Народные толпы оказывают королевские почести живым светилам кинематографа, сражаются за великое счастье видеть их трупы и целыми миллионами ежевечерне вызывают их призраки на полотна, растянутые в гигантских, но душных залах. Может показаться, что мы переживаем эпоху невиданного и неслыханного участия масс в событиях искусства, участия столь живого и действенного, какое не снилось ни Перикловым Афинам, ни Флоренции Возрождения. Однако явись сейчас перед этой же толпой Софокл, Данте, Рафаэль, Шекспир или Гете — пришлось бы им удовольствоваться скромным успехом в среде «специалистов» и «любителей» да торжественными приемами в академиях.

Все это обстоятельства очевидные. Сейчас любят их объяснять изживанием европейской культуры и нарождением новой эры, для которой П.П.Муратовым (кажется, им) предложено и название: пост-Европа. Явную победу кинематографа над замирающим театром объясняют новыми формами жизни, ростом городов, изменившимся темпом движения, влиянием машинной техники, будто бы подсказывающей новые эстетические каноны, и т. д. Рост и успех кинематографа сопоставляются и сближаются с «левыми» урбанистическими течениями в других искусствах: в живописи, литературе, архитектуре, музыке.

При этом, однако, упускают из виду один показатель, как будто случайный — но в сущности чрезвычайно важный и многозначительный. Дело в том, что кинематограф забивает не старый только, но всякий вообще театр, хотя бы архиновейший и ультралевый. Точно так же ни левая литература, ни левая музыка, ни

левая живопись не вызывают в массах ни такого восторга, ни, главное, такого интереса, как вызывает кинематограф. Такой действительно выдающийся и прославленный мастер левой живописи, как Пикассо, не может, разумеется, и мечтать, чтобы его картины собирали такие же толпы зрителей, как фильмы с участием не то что Чаплина или Джекки Кугана, а хотя бы того же Рудольфа Валентино, которого и поклонники кинематографа признают величиной второстепенной. В сравнении с кинематографическими дворцами концерты левой музыки и выставки левой живописи — пустыня.

В смысле успеха и спроса в некоторое, хоть и весьма отдаленное, сравнение с кинематографом может идти только бульварно-авантюрная литература. Но и этот успех опять-таки идет параллельно с падением спроса на *всякую* подлинно художественную литературу, хотя бы самую «современную» и урбанистическую.

Таким образом, приходится констатировать, что левое искусство, как будто вызванное к жизни теми же «новыми» факторами, событиями, впечатлениями, эмоциями, вообще — условиями современности, что и кинематограф, — не вызывает ни тех восторгов, ни хотя бы того же любопытства. Полагаю: это потому, что, быть может, и обусловленные общею современностью — все же левое искусство и кинематограф сами по себе не суть явления одного и того же порядка. Их внутренняя природа совершенно различна, и интерес к одному отнюдь не предрешает интереса к другому.

С нынешнего «левого» искусства можно соскоблить дешевку, пошлость и спекуляцию, которые на него налипли. Получим некое здоровое ядро. Пожалуй, для некоторых оно окажется спорно, странно, вообще «не по вкусу». Но, поскольку оно все же будет искусство, — обнаружится, что и оно подчинено известным законам, общим для всякого искусства. Обнаружится, что, как таковое, от воспринимающего (читателя, зрителя, слушателя) оно требует известных культурных навыков; прежде всего — сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем — умения в этом акте соучаствовать, то есть некоторого духовного опыта, приближающегося к религи-

озному и требующего готовности *потрудиться* вместе с художником для утоления «духовной жажды». Это — основной родовой признак всякого искусства, старого и нового, «левого» и «правого».

Вот этого признака кинематограф и не имеет. Вот отсутствием его он и разнится от всех возможных искусств — и именно благодаря этому обстоятельству он имеет такой всемирный успех. Я этим вовсе еще не хочу сказать, что кинематограф пошл по природе. Но я хочу сказать, что, не родившись от пошлости, он родился от другой, столь же универсальной причины: от трудовой усталости.

Каждый человек современной толпы в большей или меньшей степени «тэйлоризован» или «фордизирован», по-русски сказать — обалдел. Он ищет отдыха и развлечения — и обретает их в кинематографе именно потому, что кинематограф не есть искусство. Будь кинематограф искусством — он бы пустовал, как постепенно пустуют театры (за исключением развлекательных мюзик-холлов), потому что восприятие искусства есть труд, а не отдых.

Самая компетентная, ходкая и сознательная кинематография, американская, это прекрасно знает и прямо требует: не допускать в фильме ни острой темы, ни оригинальной мысли, ни формальной новизны, ни трагизма (обязательные «благополучные концы») — то есть как раз ничего такого, что бы заставило зрителя «уставать» и что составляет сущность искусства.

Именно для того, чтобы развлекать, а не утомлять, кинематограф живет банальнейшими, затасканнейшими темами и приемами. «Брат» левого искусства — он в три дня опустеет, если хоть прикоснется к какой бы то ни было новизне. При своих колоссальных средствах кинематограф потому и не создал ничего подлинно художественного, что начни он создавать — эти средства тотчас от него уплывут.

Кинематограф не искусство и не антиискусство. Он просто не имеет к искусству никакого отношения, как рыбная ловля или праздничный сон до десяти часов, вместо того чтобы вставать в семь. Событиями, лежащими внутри искусства, он необъясним и не оправдываем, потому что он не искусство, а развлечение, не труд, а отдых. И, очевидно, огромные массы

современного человечества имеют такую жгучую потребность в отдыхе, что готовы чуть не обожествлять тех, кто этот отдых организует. Это — несчастие, проистекающее от причин специального порядка. Вся область искусства остается в стороне.

Кинематограф и спорт суть формы примитивного зрелища, потребность к которым широкие массы ощущали всегда. Но в наше время эта потребность особенно возросла, потому что современная жизнь особенно утомительна и потому что ныне в одуряющую городскую жизнь и в одуряющий механизированный труд втянуты и относительно более широкие слои, и абсолютно большие массы людей. Количество людей, которым уже «не до искусства», которые все сильнее нуждаются в отдыхе, возрастает.

В связи с кинематографом нечего говорить о «новых возможностях», «изменившихся канонах» и «современных принципах» искусства. Тут мы присутствуем не при явлении в жизни искусства, а всего лишь при постороннем событии, проистекающем из тех же причин, которые вызывают и отпадение от искусства. Театр, книга, картина оттесняются кинематографом (и спортом) не потому, что здесь для искусства открываются новые горизонты, а потому, что здесь обретается в известной степени прибежище от всякого труда, в том числе от труда воспринимать искусство. Человечество хочет отдыха и забвения более, чем когда бы то ни было, и число потребителей отдыха растет за счет потребителей таких утомительных вещей, как искусство.

Это с разных точек зрения прискорбно. Может быть, искусство обречено надолго стать достоянием единиц, может быть — ему предстоит укрываться где-то в подполье. Вероятно, то или иное отношение масс к искусству решится в зависимости от решения вопроса социального, в парламентах и на улицах. Но искусству как таковому кинематограф, по природе своей, не грозит ничем. Точнее сказать — он не враждебен искусству, он нейтрален, пока его не стремятся подкинуть внутрь искусства или взорвать искусство при его помощи. Посторонний искусству по природе, он становится «антиискусством» только с той минуты, как начинает трактоваться в качестве нового двигателя искусства. Кинематограф как антиискусство

существует только в лице его поклонников и пропагандистов, стремящихся его художественно оправдать, — то есть в лице людей, либо еще не доросших до искусства, либо уже разложившихся, заблудившихся, потерявших свет.

«ПУШКИН В ЖИЗНИ»

(По поводу книги В.В.Вересаева)

Пушкин всегда возбуждал и будет возбуждать интерес не только как поэт, но и как человек. Это оправдывается всем: и значением Пушкина, одного из величайших людей России, и резким своеобразием его житейского облика, и (главное) тем, что его жизнь чрезвычайно тесно и слитно связана с творчеством. Потому-то едва ли не каждый исследователь, желавший уяснить себе *творчество* Пушкина, в конце концов фатально становился, хотя бы отчасти, — его биографом. (Я оставляю в стороне так называемых формалистов. Для них, действительно, жизнь Пушкина не представляет интереса; но это потому, что *по существу* им так же точно нелюбопытно и его творчество: они исследуют лишь фактуру письма.)

У нас любят жаловаться на то, что мы до сих пор не имеем обстоятельной, полной и научно обоснованной биографии Пушкина. Но жаловаться и упрекать легко, сделать трудно. Мне кажется, вовсе не прославленная российская лень тут виною. Взять хотя бы Лернера, можно сказать — положившего всю жизнь на изучение прежде всего именно биографии Пушкина. Кто посмел бы упрекнуть его в лености? А меж тем — связной биографии Пушкина он не написал, даже и не принимался за нее. И он, как все пушкинисты, прежде всего как будто разбрасывается: от замечательно сделанной (несмотря на все недочеты) биографической канвы кидается к изучению рукописей, от рукописей — к работам чисто критическим (которые ему не удаются). Это кажущееся метание из стороны в сторону надо объяснить и оправдать тем, что каждый, кто пытался всерьез поработать о Пушкине, — либо ясно сознает, либо хоть верхним чутьем слышит: нельзя написать «голую» биографию Пушкина, не связанную с историей и смыслом его творчества, — так же, как это творчество непостижимо, нерасшифровываемо вне связи с биографией. Это две вещи нерасторжимые.

Говорят: ненаучно критику становиться биографом, ненаучно биографу опираться на творчество. Может быть, это вообще и так, то есть часто бывает

так, — но в применении к Пушкину это все-таки не так. Когда дело идет о Пушкине, надо сказать иначе: не «ненаучно», а трудно, сложно, даже опасно — но неизбежно, потому что обстоятельства к этому ведут сами, несмотря на все теории. В изучении Пушкина ненаучно (потому что приводит к ошибкам) отделять жизнь от творчества. Исследователь пушкинского творчества, ради «научности» отвертывающийся от биографии, похож на химика, который вздумал бы «не считаться» с физикой.

Нельзя быть фетишистами метода. Во всяком изучении наиболее научен тот прием, который наиболее вскрывает истину. В известной степени иногда безразлично, например, к какой именно женщине относится то или другое из любовных стихотворений Пушкина: смысл и значение стихов от этого не меняется. Но ведь есть у Пушкина вещи, без «биографии» просто непостижимые или постижимые как раз неверно, до полного искажения. Простейший пример — «Граф Нулин». Без автобиографического комментария, случайно оставленного самим Пушкиным, — «Граф Нулин» есть просто «шалость», более или менее изящная и более или менее дешевая. С комментарием повесть вдруг обретает большой философский смысл сама по себе, а к тому же многое освещает в других писаниях Пушкина. Но замечательно, что и сам пушкинский комментарий требует комментария в двух направлениях: на тему о связи Пушкина с декабристами и на тему о суевериях. Гершензон, впервые обративший внимание на заметку Пушкина о «Нулине», полагал, что открыл истинное понимание повести. На самом деле он еще только открыл путь к пониманию: о «Нулине» мы еще далеко не всё знаем.

Допустим, однако, что колоссальная по трудности работа сделана и в один прекрасный день появляется труд, сочетающий биографию Пушкина, основанную на абсолютно достоверных, точнейше установленных фактах, собранных с исчерпывающей полнотой, — с весьма глубоким проникновением в дух и смысл пушкинского творчества. Будет ли эта биография «канонической» и обязательной? Разумеется, нисколько, ибо лишь голые факты в ней будут неоспоримы. Но освещение фактов, но приданное им в книге значение, но — главное — их влияние на творческую личность

Пушкина, а отсюда и самое истолкование творчества — все это будет вполне оспоримо, как субъективное, и фактически, вероятно, будет оспорено ближайшим трудом, столь же доказательным и глубоким, но приходящим к иным выводам на основании хотя бы и того же материала. В основе расхождения всегда будет лежать личность исследователя и его эпоха. Так может продолжаться до бесконечности, ибо критическое исследование поэзии, сколько бы ни опиралось на «факты», — само по себе есть творчество. И только ради этого творчества есть смысл *изучать* поэта, так же как читать критику стоит единственно ради личности критика. Чтобы познакомиться *только* с самим поэтом, достаточно читать его стихи. Если же читатель надеется при помощи критика уяснить себе то, что ему без чуждой помощи недоступно, — то дело такого читателя безнадежно: критик бессилен заставить его «вместить» больше, чем он способен. Тут критик либо оказывается популяризатором, то есть специалистом по разбалтыванию водой того вина, которое, чтобы оценить, надо пить целиком, либо его критика столь же недоступна читателю, как сама поэзия, если не больше.

Здесь можно усмотреть противоречие со сказанным выше. Казалось бы, если критика, с одной стороны, столь самочинна и если она, с другой стороны, бессильна раз навсегда устанавливать единственно правильное толкование поэзии (в данном случае — пушкинской), то зачем ей опираться на биографию автора, на его комментарии, рукописи и т. д. — вообще на что бы то ни было «опираться» — и, сверх того, на каком основании и зачем может она претендовать на какое-то «вскрывание истины» о поэтическом произведении? Но это противоречие кажущееся. Поэт, пользуясь явлениями действительности как материалом, создает из них новый, собственный мир. Так и критик делает то же самое, лишь иными приемами, и творит *свой* мир, пользуясь как сырым материалом явлениями мира поэтического. И как цель поэтического творчества — вскрыть правду о мире, показав его в новом виде, так цель критика — вскрыть правду о поэзии, посмотрев на нее с новой точки зрения. Опять же, как художник, преображающий действительность, не вправе ее *искажать*, так и критик, преобразующий поэзию, обязан оставаться в пределах поэтической

данности: этому и служит предварительное изучение поэтического материала. Когда дело идет о Пушкине, этот материал невскрываем без изучения биографического.

Все это — соображения довольно сложные. Сейчас я коснулся их мимоходом, только слегка наметил пунктиром, — в связи с попыткой, недавно сделанной В.В.Вересаевым, как известно обратившимся к пушкинизму. Передо мной — книга, составленная Вересаевым и озаглавленная «Пушкин в жизни».

Вересаев говорит в предисловии, что его книга возникла случайно. Заинтересовавшись Пушкиным как живым человеком, «во всех подробностях и мелочах его живых проявлений», Вересаев стал в течение ряда лет делать «из первоисточников выписки, касавшиеся Пушкина, его настроений, привычек, наружности и пр.». И вот однажды, просматривая накопившийся материал, Вересаев «неожиданно увидел», что перед ним — «оригинальнейшая и увлекательнейшая книга», «в которой Пушкин встает совершенно как живой». И эту книгу Вересаев напечатал. Тут и лежит его основная ошибка. Оторванный от своего творчества, состоящий только из «характера, настроений, наружности, одежды», воспроизведенных по противоречивым, часто лживым, а еще чаще — близоруким записям современников, — Пушкин встает в этой книге вовсе не «совершенно как живой», а, напротив, — совершенно как мертвый. Пушкин без творчества — живой труп. Никакие «настроения» и «привычки», так же как «одежда», не возместят отсутствие того, что было в нем главное и чем только он, в сущности, любопытен: его *творческой* личности.

Но именно обезличение как будто особенно и пленило Вересаева. Откинув творчество от Пушкина, он с каким-то особенным удовольствием обращается к дикой возможности: выкинуть творческое начало и из своей книги, самого себя совершенно затушевать, стереть, уничтожить. Скромно заметив, что книга его «не сможет заменить настоящей биографии Пушкина» (и в этой фразе нарушив синтаксический завет Пушкина, который написал бы: «не сможет заменить настоящую биографию Пушкина»), — Вересаев продолжает: «Но я был бы рад, если бы она сделала излишними те многочисленные писания, которые до сих пор сходят за

биографические статьи о Пушкине: надергает человек интересных цитат из Липранди, Пущина, Керн, Анненкова, Бартенева, разведет их водой собственного пустословия — и биографическая статья готова». В этих по виду скромных словах — увесистый камень, пущенный во всех без исключения авторов, творчески трудящихся над биографией Пушкина. После этих слов даже непонятно, почему, собственно, Вересаев не считает свою книгу способной заменить «настоящую биографию» Пушкина: ведь эта «настоящая биография» неизбежно будет, с его точки зрения, разведена водой авторского пустословия, или, как мы сказали бы, будет результатом творчества, живого, личного, столь враждебного Вересаеву.

Мечтая о какой-то странной биографии Пушкина, из которой авторская мысль была бы вытравлена, Вересаев остался верен этому принципу и по отношению к самому себе. Предлагая читателю сводку всего дошедшего до нас о Пушкине, он заявляет: «Критическое отсеивание материала противоречило бы самой задаче этой книги». Правда, он оговаривается, что «явно выдуманное» им отброшено, — но это лишь легкая непоследовательность, главный же принцип, устранение критической, творческой работы, им соблюден: в книге нет почти ни слова от Вересаева, если не считать редких отрывочных замечаний, необходимых для внешнего понимания напечатанных материалов. Можно сказать, что, всеми силами стараясь не думать, даже из «явно выдуманного» Вересаев многое сохранил.

Таким образом, книга его стала грудой свидетельств, расположенных в хронологическом порядке (приблизительно), но критически не освещенных и не проверенных. Тут в одну кучу смешано важное и пустячное, точное и перепутанное, достоверное и явно ложное, умное и глупое. Рядом с ценнейшими свидетельствами Вяземских, Пущина, Керн, Якушкина, Нащокина и других — читаем пошловатые суждения Льва Сергеевича Пушкина, явную ложь Сергея Львовича Пушкина, очевидные сочинительства Павлищева и всякую обывательскую чепуху, начиная с вечных анекдотов о том, как Пушкин «легко» и то и дело писал стихи, на стенах, окнах, деревьях, — и кончая наивной (мягко говоря) уверенностью гр. М.Д.Бутур-

лина, будто Онегин списан с него. О лжи или правде читателю предоставляется угадывать самому, по вдохновению, или выбирать, что ему больше нравится. Противоречия в показаниях Вересаевым тоже не отмечаются. Многое, что могло бы быть опровергнуто словами самого Пушкина, не опровергнуто, потому что Вересаев «вполне сознательно» не приводит «ни одного *поэтического* показания, хотя бы носящего явно автобиографический характер»: почему-то этот источник Вересаев считает менее всего правдивым. Получаются курьезы. Например, Корф говорит, что, «вопреки составившемуся преданию, Пушкин в детстве никогда не был белокурым, а еще при поступлении в Лицей имел темно-русые волосы». Между тем в стихотворении «Mon portrait», писанном в Лицее как раз ради сообщения о себе точных внешних данных, Пушкин говорит ясно:

J'ai le teint frais, les cheveux blonds.

Но Вересаев об этом даже не упоминает. С его точки зрения, все хорошо, что не стихи.

Иногда он все же прибегает к свидетельствам самого Пушкина — из его дневников, биографических заметок и писем. Но *этот* материал использован с непостижимой скупостью: едва ли не в любом письме Пушкина, помимо отрывков, приведенных Вересаевым, имеется еще такой же материал, им откинутый. В сущности, непонятно, как дошел Вересаев до самой мысли давать *отрывки* из писем: письма надо было или вовсе не приводить, оговорив в предисловии, что читатель вообще отсылается к пушкинской переписке, либо уже перепечатывать все три тома саитовского издания, — ибо что же и суть эти письма, как не первейший материал для суждения о «характере, настроениях, привычках» Пушкина? — То же надо сказать о дневниках и заметках. Например, из лицейских записок 1815 года приведен один отрывок, от 29 ноября, о Бакуниной, тогда как сейчас же следом идут другие, от 10 декабря, 17 декабря и проч., имеющие точно такой же интерес.

Я мог бы привести еще длинный список несуразностей, допущенных Вересаевым, — но не в них дело. Самое примечательное в его книге — это ее метод, возникший из неестественного желания представить

Пушкина — без творчества, а биографа лишить права на критическую обработку материала. Самое это желание, пожалуй, довольно характерно для умственных течений, насаждаемых сейчас в России господствующей партией. Тут — любовь к «материалам ради материалов», «биографический» формализм, идущий об руку с формализмом в критике, тяготение ко всяческому анализу — наряду с паническим бегством от живой, обобщающей мысли...

Но это уже особая, самостоятельная тема.

ДЕВЯНОСТАЯ ГОДОВЩИНА

Пушкин умер в три четверти третьего часа пополудни, в пятницу 29 января 1837 года по старому стилю. По новому это было 10 февраля. Следовательно, сегодня — девяностая годовщина смерти Пушкина. Это, конечно, не *юбилейная* цифра, — но я ведь и говорю всего лишь о *годовщине*. А которая она, — в сущности, не все ли равно? Каждый год в этот день какая-то боль в душе, боль странно живая, словно бы от недавней, личной и — как бы сказать? — обидной утраты.

Недавно одна писательница заявила, что она не может примириться со смертью Пушкина, потому что вообще не мирится со смертью поэта, хотя бы дело шло об Орфее. В таком виде это, конечно, звучит по-институтски. Но, несмотря на наивную форму, тут есть и нечто верное. Со смертью Пушкина и в девяностую годовщину ее как-то «не миришься». Не потому, что он был поэт (и поэты смертны), но потому, что умер таким молодым. Опять же: тридцать семь лет — уж не слишком мало, не юношею был Пушкин, — но ведь так явственно ощущается, что его жизнь оборвалась именно «на середине пути». К этой «середине» он уже непомерно был утомлен — и в то же время так необычайно был полон жизни. И все кажется, будто его зарыли в землю живым.

* * *

«Поэты всегда умирают вовремя, исчерпав себя до конца». Не помню, кто первый это сказал, но знаю, что многим это понравилось и редкий сноб или снобик не повторял. Еще бы: ведь это и хлестко, и глубокомысленно, и почти «красиво», а главное — не требует доказательств, потому что недоказуемо. В частности, сколько раз приходилось услышать то же самое и о Пушкине: «Высказал все, что в нем было, — и умер. Больше уж ничего бы не написал».

Какой вздор! Совершенно напротив: потому-то утрата и ощущается до сих пор так болезненно, что

ни секунды не было основания говорить о «закате» Пушкина.

Как человек он пал жертвой очень глубокой, сложной, отчасти даже запутанной житейской драмы. Точно в романе, множество обстоятельств, самых разнородных, постепенно сплетаясь друг с другом, к концу его жизни затянулись таким узлом, который, говоря объективно, вряд ли уже можно было развязать. Тут все было: и ложное положение при дворе, и запутанные отношения с правительством; была травля со стороны врагов — и поколебалась опора в среде друзей; были донельзя трудные денежные обстоятельства; создалась совершенно невыносимая обстановка в семье: ссора с отцом, полуссора с братом, денежные счеты с сестрой и ее мужем, а главное — безвыходность положения в собственном доме: к январю 1837 года слишком замутнились отношения Пушкина с женой, с обеими ее сестрами, с новоявленным родственником Дантесом. Все это, повторяю, так смешалось и спуталось, что нельзя было уже постепенно и поочередно улаживать отдельные частности: нужно было какое-то универсальное средство, которое разом исправило бы все личные и общественные отношения Пушкина. Такого средства, конечно, не было. Еще раньше он не раз пытался уладить все бегством в деревню, подальше от друзей и врагов, — это оказалось неосуществимым. Пушкин к моменту дуэли с Дантесом был, что называется, загнанный человек. Но, несмотря на отдельные минуты упадка, желание и надежда исправить жизнь были в нем очень сильны, этого забывать нельзя. Пушкин прежде всего хотел бороться. В известном смысле верно, что он «бросился на пулю Дантеса», — но это вовсе не было самоубийством. Наоборот, Пушкин к моменту дуэли был заряжен страшной *жизненной* силой, толкавшей его или погибнуть, или погубить Дантеса, погубить именно для того, чтобы наладить свою будущую жизнь. Другое дело — что было бы, если бы дуэль окончилась счастливо для Пушкина, если бы пал Дантес, а не он. Весьма позволительно думать, что положение улучшилось бы лишь частично и временно, что обстоятельства и люди, действовавшие против Пушкина, все равно, рано или поздно (и скорее рано, чем поздно), его сгубили бы. Но это лишь догадки, быть может ошибочные. Как бы то ни было,

сам Пушкин считал, что смерть Дантеса устроит, уладит все или хотя бы расчистит путь для улаживания. И он шел на дуэль ради грядущих жизненных благ. Он хотел убить Дантеса, чтобы жить самому.

Это с особенной ясностью сказалось в самый момент поединка. Пушкин, в приготовлениях к нему, проявлял сильное нетерпение. Наконец дуэль началась. Первый выстрел сделал Дантес. Пушкин упал и несколько времени оставался неподвижен, головой в снегу. Наконец он приподнялся до половины и, опершись левой рукой о землю, стал старательно прицеливаться. Потом выстрелил. Когда Дантес пошатнулся и упал, Пушкин подбросил вверх пистолет и упал, закричав: — Браво!

После этого он снова впал в полуобморочное состояние, но снова пришел в себя и спросил о Дантесе (разговор происходил по-французски):

— Он убит?

— Нет, но он ранен в руку и в грудь.

— Странно, — ответил Пушкин, — я думал, что мне доставит удовольствие убить его; но чувствую, что нет.

И затем прибавил, перебивая своего собеседника, д'Аршиака:

— Впрочем, это безразлично; если мы оба поправимся, придется начать все сызнова.

Сызнова начинать не пришлось: двое суток спустя Пушкин умер, — «с глубокой жаждой мщения», по верному слову Лермонтова.

Пушкин умер, расчищая себе путь к жизни.

* * *

Как бы ни были тесно связаны жизнь и творчество Пушкина, очевидно все же, что в известном смысле и в известной мере они должны были протекать обособленно. Жизненная кипучесть Пушкина до некоторой степени могла к 1837 году оказаться сильнее его творческих возможностей, и то обстоятельство, что он хотел и «располагал» жить, — еще не доказывает, что он не иссяк к этому времени поэтически. Но в том-то и дело, что в сфере творческой ко времени последней дуэли Пушкина все обстояло гораздо благополучнее, чем в сфере житейской.

Несомненно, что приблизительно с конца двадцатых годов критика и публика стали относиться к Пушкину холоднее, чем относились прежде. Последние главы «Онегина», «Граф Нулин», «Полтава», «Повести Белкина» уже не имели того успеха, как более ранние вещи Пушкина. То же надо сказать о третьей и четвертой частях его мелких стихотворений. Кажется, только «Пиковая Дама» оказалась достаточно «в моде» — да и то скорее в свете, нежели у критики. Но что это значит? Разве в действительности «Граф Нулин» слабее «Руслана и Людмилы»? Или «Полтава» хуже «Бахчисарайского фонтана»? Или «Анчар» — неудача в сравнении с действительно неудачным «Ноэлем»? Слишком очевидно, что нет. Тут происходило другое. Отчасти Пушкин своими статьями и участием в «Литературной Газете» настроил против себя часть критики, отчасти та же критика и публика постепенно начали искать себе нового кумира, наскучив старым. Само же по себе творчество Пушкина, в том объеме, как мы его знаем, со всем дошедшим и не дошедшим до читателей при его жизни, являет зрелище непрерывного и плавного роста, развития. Можно говорить о том, что в позднейших вещах Пушкин слишком перерос вкусы и понимания своих рядовых читателей и рядовой журнальной критики, — это будет верно.

Но мы, успевшие расцениться в его поздних созданиях, должны видеть, что в них нет ни тени, ни намека на упадок. Если угодно — «Медный Всадник» уже совершеннее «Полтавы», «Капитанская дочка» — несомненный шаг вперед по сравнению с еще слишком переводными «Повестями Белкина». Как же и на основании чего же могли бы мы говорить, что к концу жизни Пушкин «высказал себя до конца»? Кривая его творчества оборвана для нас на ее высшей точке. Чтобы утверждать, будто Пушкин в дальнейшем не сказал бы уже ничего нового и, хуже, — будто ему предстояло падение или, в лучшем случае, повторение самого себя, — пришлось бы уже вступать в область предположений и гаданий, пришлось бы предположительно вычертить продолжение этой кривой: какова бы она была, если бы Пушкин остался жив?

Что ж, дело это не совсем праздное, особенно потому, что оно может кое-что объяснить в нашем подсознательном ощущении, в том, почему порой ка-

жется, как я говорил, будто Пушкин зарыт в землю живым.

Темп пушкинского развития вовсе не одинаков на всем протяжении его жизни. Ребенком он пугал родителей своей «туповатостью». На первых порах лицейской жизни он ни в науках, ни в ранних поэтических опытах не опережал товарищей: сверстники были порой выше его, и Илличевский имел все основания поправлять стихи Пушкина. Зато со второй половины лицейского периода и тотчас по выходе из Лицея Пушкин совершает как бы резкий прыжок вперед, оставляя далеко за собой товарищей, вроде Дельвига, Илличевского, Кюхельбекера, и становясь в первые ряды «учрежденных» писателей, как тогда выражались. На юге России, а затем в Михайловском Пушкин явно перерастает и этих. Не один Жуковский, но и Вяземский и другие с той или иной степенью дружелюбия вынуждены признать себя «побежденными учителями». Однако же, вскоре после возвращения из ссылки этот стремительный ход опять замедляется. Пушкин уже достигает таких художественных высот, на которых столь же стремительное развитие, как прежде, уже немыслимо. Для Пушкина наступает полоса более глубоких раздумий, многие затверженные понятия и воззрения своей юности он принужден пересмотреть. Мне кажется, что именно где-то около 1827 года произошел важный поворот в религиозных взглядах Пушкина, затем постепенно намечаются перемены в его политических настроениях, во взглядах на семью и т. д. и т. д. Теряя в быстроте развития и, быть может отчасти, во внешнем блеске, который всегда в конце концов перестает прельщать «взыскательного художника», — творчество Пушкина во вторую половину его жизни начинает особенно выигрывать во внутренней значительности и глубине.

Когда же мы подходим к последней эпохе его жизни, к истории женатого Пушкина, то мы наблюдаем несомненное зарождение еще какого-то нового периода в его творчестве. Кажется, именно под влиянием тяжелых переживаний тридцатых годов, в силу глубоких трещин, которые легли между Пушкиным и правительством, Пушкиным и обществом, Пушкиным и друзьями, литераторами, наконец — между ним и женой, — в его творчестве появились уже совсем но-

вые, очень горькие, очень сухие, но до тех пор не звучавшие настроения. В Пушкине, до тех пор скорее открытом, нарастало чувство глубокого одиночества, жажда замкнутости, много презрения к тому, что раньше было ему близко, его волновало. В таких стихах, как «Вновь я посетил», «Из Пиндемонте», «19 октября 1836 г.», «Когда за городом, задумчив, я брожу», «Пора, мой друг, пора» (быть может, эти два отрывка должны были составлять одну пьесу), — намечаются и новые, чисто художественные приемы. Пушкин превосходит самого себя в стремлении к последней простоте, к беспощадной правдивости и самому решительному реализму.

Та же самая жизненная драма, которая у всех на глазах день за днем приближала человека Пушкина к могиле, пробуждала в поэте Пушкине «звуки новые». Самое трагическое в гибели Пушкина — то, что человек, желающий жить, но обстоятельствами влекомый к неминуемой гибели, потянул за собой в могилу художника, находящегося как раз в периоде внутренней перестройки. А мы знаем, что нет ничего в поэтическом смысле более питательного и живительного, чем духовный рост, душевная ломка. Идя на поединок с Дантесом, Пушкин нес в себе живое зерно своего будущего творчества. Если бы он остался жив, он написал бы неслыханное и невиданное в русской литературе. Что-то новое (может быть, тяжкое, горькое, но новое) начинало для него звучать в мире. А ведь именно наличность этого «звука» или его отсутствие — это и есть признак поэтической жизненности или близости к смерти. Недаром Блок, действительно — поэт, сказавший себя полностью, до конца, в последний год жизни так часто жаловался на то, что он «ничего не слышит», «перестал что-то слышать».

О ФОРМАЛИЗМЕ И ФОРМАЛИСТАХ

Гражданственная тенденция, владевшая русской критикой с середины прошлого столетия вплоть до символистов, резко отделяла «форму» от «содержания». «Симпатичное направление» было ее кумиром. Художник оценивался смотря по тому, как относился он к «гуманным идеям» и твердо ли верует в то, что «погибнет Ваал». Формальное мастерство в лучшем случае прощалось как невинное, но ненужное украшение. Чаще всего оно презиралось.

Символизм провозгласил основные права «формы»: ее свободу и гражданское равенство с «содержанием». Работы символистов, особенно Брюсова и Андрея Белого, при всем их несовершенстве, выразили и на время утвердили законную мысль о неотделимости формы от содержания.

Однако господство этой идеи было недолговечно. Она была верна, а потому умеренна. Исконный русский экстремизм вскоре взорвал ее изнутри. Форма, раскрепощенная символистами, переросла нормальные размеры в писаниях футуристов. Хлебников и Крученых, самые последовательные из них, — можно сказать, в несколько прыжков очутились в области «чистой формы». Постепенное и, наконец, полное изгнание какого бы то ни было «содержания» логически привело их сперва к «заумной поэзии», а там и к «заумному языку», воистину «простому, как мычание», облеченному в некую сомнительную «форму», но до блаженности очищенному от всякого «содержания». Знаменитое *дыр бул щыл* было исчерпывающим воплощением этого течения, его началом и концом, первым криком и лебединой песней. Дальше идти было некуда, да и ненужно, ибо все прочее в том же роде было бы простым «перепевом». Что касается Маяковского, Пастернака, Асеева — то это, разумеется, предатели футуризма, можно сказать — футуросоглашатели: доброе, честное *отсутствие* содержания они предательски подменили его *убожеством*, грубостью, иногда пошлостью. Про себя они хорошо знают, что это совсем не одно и то же.

В искусстве теория почти всегда приходит после практики. Духовным детищем футуризма возрос тот формальный метод критических исследований, который сейчас оказывается если не господствующим, то, во всяком случае, чрезвычайно модным и шумным, а потому и кажется «передовым».

Формалисты недаром начали свое бытие статьями, посвященными оправданию заумной поэзии: это они наспех закрепляли крайние позиции, занятые футуристами. Позднее им пришлось заняться более тыловыми делами. Обратясь к «старой», до-футуристической литературе, они объявили необходимым и в ней исследовать одну только «форму», игнорируя «содержание», — или, как они предпочитают выражаться, — изучать приемы, а не темы. Для формалистов всякое «содержание» (то есть не только сюжет или фабула, но и мысль, смысл, идея литературного произведения) — есть не более как рабочая гипотеза художника, нечто условное и случайное, что может быть без ущерба изменено или вовсе отброшено.

Таким образом, дело сводится к провозглашению примата формы над содержанием. Старое, еще писаревское отсечение формы от содержания восстанавливается в правах, с тою разницей, что теперь величиною, не стоящею внимания, объявляется содержание, как ранее объявлялась форма. Формализм есть писаревщина наизнанку — эстетизм, доведенный до нигилизма.

Изучение литературных явлений с формальной стороны, конечно, не только законно, но и необходимо. Когда оно забывается, о нем до́лжно напомнить. Но в общей системе литературного исследования оно может играть лишь подсобную (хотя и почтенную) роль, как метод, условно и временно отделяющий форму от содержания, с тем чтобы открытия, сделанные в области формальной, могли послужить к уяснению общих заданий художника. На изучение формы западная наука в последние десятилетия обратила большое внимание. Но на «гнилом Западе» эти работы занимают подобающее им служебное место. В советской России, где формализм процветает, дошли «до конца». Загорланили: долой содержание!

Конечно, сосчитав пульс и измерив температуру, мы узнаем многое о состоянии человека. Но сосчитать

пульс и измерить температуру — не значит определить человека. Формалисты считают, что значит и что этим можно и дóлжно ограничиться.

Это они называют «научным» и «точным» определением, прочее же — догадками, к тому же и несущественными, как дальше увидим. Поэтому, вместо благодарности, на которую подчас имеют законное право многие из них, как составители добросовестных вспомогательных работ, — вызывают они раздражение. Если средство подносится с тем, чтобы заслонить и исказить цель, — от этого средства позволительно отмахнуться.

Словарь Даля порою необходим для того, чтобы верно понять Пушкина, Гоголя, Льва Толстого. Но что бы сказали мы, если б воскресший Даль поднес нам свой словарь с такими, примерно, словами:

— Бросьте-ка вы возиться с вашими Пушкиными, Толстыми да Гоголями. Они только и делали, что переставляли слова как попало. А вот у меня есть все те же слова, и даже в лучшем виде, потому что в алфавитном порядке, и ударения обозначены. Они баловались, я — дело делаю.

Нечто подобное говорят формалисты. Правда, когда Виктор Шкловский, глава формалистов, пишет, что единственный двигатель Достоевского — желание написать авантюрно-уголовный роман, а все «идеи» Достоевского суть лишь случайный, незначащий материал, «на котором он работает», — то самим Шкловским движет, конечно, только младенческое незнание, неподозревание о смысле и значении этих «идей». Я хорошо знаю писания Шкловского и его самого. Это человек несомненного дарования и выдающегося невежества. О темах и мыслях, составляющих роковую, трагическую ось русской литературы, он, кажется, просто никогда не слыхал. Шкловский, когда он судит о Достоевском или о Розанове, напоминает того персонажа народной сказки, который, повстречав похороны, отошел в сторонку и, в простоте душевной, сыграл на дудочке. В русскую литературу явился Шкловский со стороны, без уважения к ней, без познаний, единственно — с непочатым запасом сил и с желанием сказать «свое слово». В русской литературе он то, что по-латыни зовется Homo novus. Красинский блистательно перевел это слово на французский язык: un

parvenu. В гимназических учебниках оно некогда переводилось так: «человек, жаждущий переворотов». Шкловский «жаждет переворотов» в русской литературе, ибо он в ней новый человек, parvenu. Что ему русская литература? Ни ее самой, ни ее «идей» он не уважает, потому что вообще не приучен уважать идеи, а в особенности — в них разбираться. С его точки зрения — все они одинаково ничего не стоят, как ничего не стоят и человеческие чувства. Ведь это всего лишь «темы», а искусство заключается в «приеме». Он борется с самой наличностью «тем», они мешают его первобытному естеству. «Тема заняла сейчас слишком много места», — неодобрительно замечает он.

За год до смерти Есенин мучился нестерпимо. Кричал о гибели своей — в каждой строчке. Стоит послушать, как в это самое время Шкловский поучал его уму-разуму: «Пропавший, погибший Есенин, эта есенинская поэтическая тема, она, может быть, и тяжела для него, как валенки не зимой, но он не пишет стихи, а стихотворно развертывает свою тему». Иными словами: надо «писать стихи», «делать» стихи, самоновейшего, модного стиля, — а этот Есенин неуч, так немодно, точно валенки не зимой, вопит о гибели какого-то там Есенина. Да еще о какой-то России... Нет, ты покажи «прием», а на тебя и на твою Россию нам наплевать.

Неуважение к теме писателя, к тому, ради чего только и совершает он свой тяжелый подвиг, типично для формалистов. Правда, родилось оно из общения с футуристами, которые сами не знали за собой ни темы, ни подвига. Но, распространенное на художников иного склада, это неуважение превращается в принципиальное, вызывающее презрение к человеческой личности и глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. «Искусство есть прием». Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: «религия — опиум для народа» и «человек произошел от обезьяны».

Говоря о близости к большевизму, я нарочно говорю о *формализме*, а не о *формалистах*. Это потому, что я хочу быть точным. Формализм, как течение, несомненно, внутренне близок к большевизму, хотя это не сознается ни формалистами, ни большевиками и хотя обе стороны друг от друга открещиваются. Именно по причине внутреннего родства формализм

так и процвел под небесами большевизма. Именно вместе с большевизмом будет изжит и формализм. Но пока что формалисты «не помнят родства», ясно не сознают себя связанными с большевиками, а если сознают, то далеко не все.

По составу своему формалистская группа очень пестра во всех отношениях. Тут есть люди талантливые, образованные и необразованные, с умом хорошо устроенным, хотя плохо направленным, и с умом плохо устроенным. Если различать побудительные причины, толкающие к формализму, то и тут придется установить известные разряды. Прежде всего, среди формалистов довольно много неудачников из начинавших поэтов. Это довольно своеобразный тип. Испробовав некогда силы на поэтическом поприще и увидев, что дело безнадежно, люди порой с особым жаром принимаются за изучение поэтической механики: ими владеет вполне понятная надежда добраться-таки, наконец, до «секрета», узнать, «в чем тут дело», почему их собственная поэзия не удалась. Быть может, эти литературные алхимики втайне еще не теряют надежды со временем отыскать секрет, превратить свой свинец в золото. А быть может — алхимия уже захватила их сама по себе и они преданы ей бескорыстно ради «чистой науки».

Второй разряд составляют фанатические филологи, патриоты филологии. Как им не прилепиться душой к формализму? Ведь их дисциплину, по природе своей вспомогательную, формализм кладет во главу угла. Формализм тут оказывается чем-то вроде филологической мании величия.

Третья группа формалистов — люди, тяготеющие к анализу ради анализа, чувствующие себя уютно и прочно, пока дело ограничивается «строго научной» «констатацией фактов», люди подсчета и регистрации, лишенные способности к творчеству и обобщению, боящиеся всякой живой и самостоятельной мысли. Это — добросовестные, но бездарные собиратели материала, не знающие, что с ним делать, когда он собран. К формализму они привержены потому, что «обнажать прием» гораздо легче, чем разбираться в «идеях». В нем они с благодарностью обретают некое принципиальное оправдание своего творческого бессилия и идейной бедности.

К ним примыкают четвертые, понуждаемые к формализму не склонностью, но обстоятельствами. Это те, кто неминуемо подвергся бы преследованиям со стороны большевиков, если бы вздумал высказать свои мысли. Формализм позволяет им заниматься подсчетом и наблюдением, уклоняясь от обобщений и выводов, которые неминуемо оказались бы «контрреволюционными», если бы были произнесены вслух. Сейчас в России начальство требует от критики искоренения «буржуазной» идеологии — или молчания. Формализм оказывается единственным прикрытием, в котором, не отказываясь от работы вовсе, можно говорить о литературе, не боясь последствий: пойди уличи в крамоле человека, который скромно подсчитывает пэоны в пятистопном ямбе Пушкина; а заговори он об этом же ямбе по существу — крамола тотчас всплывет наружу. Имея в виду именно такой «разрез» формализма, молодой польский ученый В. А. Ледницкий правильно говорит, что формальный метод «избавляет критика от заглядывания в опасную при советских условиях область религиозных, общественных и политических идей... Он идейно и психологически менее обязывает исследователя, ибо оставляет в стороне его внутренние убеждения... Исследователь превращается в машину для подсчета и записи».

Наконец, пятую, далеко не невинную и не безвредную категорию формалистов составляют те, кто вместе с большевиками имеют ту или иную причину ненавидеть весь смысл и духовный склад русской литературы. Они быстро поняли, что игнорация содержания, замалчивание и отстранение «темы» — отличный способ для планомерного искоренения этого духа из народной памяти.

ДЕКОЛЬТИРОВАННАЯ ЛОШАДЬ

Представьте себе лошадь, изображающую старую англичанку. В дамской шляпке, с цветами и перьями, в розовом платье, с короткими рукавами и с розовым рюшем вокруг гигантского вороного декольтэ, она ходит на задних ногах, нелепо вытягивая бесконечную шею и скаля желтые зубы.

Такую лошадь я видел в цирке осенью 1912 года. Вероятно, я вскоре забыл бы ее, если бы несколько дней спустя, придя в Общество свободной эстетики, не увидел там огромного юношу с лошадиными челюстями, в черной рубахе, расстегнутой чуть ли не до пояса и обнажавшей гигантское лошадиное декольтэ. Каюсь: прозвище «декольтированная лошадь» надолго с того вечера утвердилось за юношей... А юноша этот был Владимир Маяковский. Это было его первое появление в литературной среде, или одно из первых. С тех пор лошадиной поступью прошел он по русской литературе — и ныне, сдается мне, стоит уже при конце своего пути. Пятнадцать лет — лошадиный век.

* * *

Поэзия не есть ассортимент «красивых» слов и парфюмерных нежностей. Безобразное, грубое, пошлое — суть такие же законные поэтические темы, как и все прочие. Но даже изображая грубейшее словами грубейшими, пошлейшее — словами пошлейшими, поэт не должен, не может огрублять и опошлять мысль и смысл поэтического произведения. Грубость и плоскость могут быть темами поэзии, но не ее внутренними возбудителями. Поэт может изображать пошлость, но он не может становиться *глашатаем пошлости.*

Несчастие Маяковского заключается в том, что он всегда был таким глашатаем: сперва — нечаянным, потом — сознательным. Его литературная биография есть история продвижения от грубой пошлости несознательной — к пошлой грубости нарочитой.

Маяковский никогда, ни единой секунды не был новатором, «революционером» в литературе, хотя вы-

давал себя за такового и хотя чуть ли не все его таковым считали. Напротив, нет в нынешней русской литературе большего «контрреволюционера» (я не сказал — консерватора).

Эти слова нуждаются в пояснении.

* * *

Русский футуризм с самого начала делился на две группы: эгофутуристическую (Игорь Северянин, Грааль Арельский, Игнатьев и др.) и футуристическую просто, во главе которой стояли покойный В.Хлебников, Крученых, Давид Бурлюк с двумя братьями. И эстетические взгляды, и оценки, и цели, и самое происхождение — все было у этих групп совершенно различно. Объединяло их, и то не вполне, лишь название, заимствованное у итальянцев и, в сущности, насильно пристегнутое особенно к первой, «северянинской», группе, которую, впрочем, мы оставим в покое: она не имеет отношения к нашей теме. Скажем несколько слов только о второй.

Хлебниково-крученовская группа базировалась на резком отделении формы от содержания. Вопросы формы ей представлялись не только центральными, но и единственно существенными в искусстве. (Отсюда и неизбывная связь нынешних теоретиков-формалистов с этой группой.) Это представление естественно толкало футуристов к поискам самостоятельной, автономной, или, как они выражались, «самовитой», формы. «Самовитая» форма, именно ради утверждения и проявления своей «самовитости», должна была всемерно стремиться к освобождению от всякого содержания. Это, в свою очередь, вело сперва к словосочетаниям вне смыслового принципа, а затем, с тою же последовательностью, к попыткам образовать «самовитое слово» — слово, лишенное смысла. Такое «самовитое», внесмысловое слово объявлялось единственным законным материалом поэзии. Тут футуризм доходил до последнего логического своего вывода — до так называемого «заумного языка», отцом которого был Крученых. На этом языке и начали писать футуристы, но вскоре, по-видимому, просто соскучились. Обессмысленные звукосочетания, по существу, ничем друг от друга не разнились. После того как было

написано классическое «дыр бул щыл» — писать уже было, в сущности, не к чему и нечего: все дальнейшее было бы лишь перепевом, повторением, вариантом. Надо было или заменить поэзию музыкой, или замолчать. Так и сделали.

Ошибки хлебниково-крученовской группы очевидны и просты. Отчасти они даже смешны. Но оценки, опять-таки, оставим в стороне. Худо ли, хорошо ли, правотой ли своей или заблуждениями, — но группа *жила*. В ее деятельности был известный пафос — пафос новаторства и борьбы. Она *пыталась* произвести литературную революцию. Даже роли внутри нее были распределены нормально. Вождем, пророком и энтузиастом был Хлебников, «гениальный кретин», как его кто-то назвал (в нем действительно были черты гениальности; кретинистических, впрочем, было больше). Крученых служил доктринером, логиком, теоретиком. Бурлюк — барабанщиком, шутом, зазывалой.

Маяковский присоединился к группе года через три после ее возникновения, когда она уже вполне образовалась и почти до конца высказалась. На первых порах он как будто ничем особенным не выделялся:

Улица —
Лица у догов годов резче.

Это было «умеренней», нежели «дыр бул щыл», но в том же духе. Вскоре, однако, Маяковский, по внешности не порывая с группой, изменил ей глубоко, в корне. Как все самые тайные и глубокие измены, и эта была прежде всего — подменой.

Маяковский быстро сообразил, что заумная поэзия — белка в колесе. Для практического человека, каким он был, в отличие от полоумного визионера Хлебникова, тупого теоретика Крученых и несчастного шута Бурлюка, — в «зауми» делать было нечего. И вот, не теоретизируя вслух, не высказываясь прямо, Маяковский, без лишних рассуждений, на практике своих стихов, подменил борьбу с содержанием (со *всяким* содержанием) — огрублением содержания. По отношению к руководящей идее группы это было полнейшей изменой, поворотом на сто восемьдесят градусов. Маяковский молча произвел самую решительную контрреволюцию внутри хлебниковской революции. В

самом основном, в том пункте, где заключался весь пафос, весь (положим — бессмысленный) смысл хлебниковского восстания в борьбе против содержания, — Маяковский пошел хуже чем на соглашательство: не на компромисс, а на капитуляцию. Было у футуристов некое «безумство храбрых». Они шли до конца. Маяковский не только не пошел с ними, не только не разделил их гибельной участи, но и постепенно сумел, так сказать, перевести капитал футуризма на свое имя. Сохранив славу новатора и революционера, уничтожил то самое, во имя чего было выкинуто знамя переворота. По отношению к революции футуристов Маяковский стал нэпманом.

Уже полоумный Хлебников начал литературную «переоценку ценностей». Но каким бы страшным симптомом она ни была, все же она была подсказана чем-то бесконечно более «принципиальным» в эстетическом смысле. Она свидетельствовала о жуткой духовной *пустоте* футуристов. Маяковский на все эти эстетические «искания» наступил копытом. Его поэтика — более чем умеренная. В его формальных приемах нет ровно ничего не заимствованного у предшествовавшей поэзии. Если бы Хлебников, Брюсов, Уитман, Блок, Андрей Белый, Гиппиус да еще раешники доброго старого времени отобрали у Маяковского то, что он взял от них, — от Маяковского бы осталось пустое место. «Новизною» он удивил только Шкловского, Брика да Якобсона. Но его *содержание* было ново. Он первый сделал пошлость и грубость не материалом, но смыслом поэзии. Грубиян и пошляк заржали из его стихов: «Вот мы! Мы мыслим!» Пустоту, нулевую значимость заумной поэзии он заполнил новым содержанием: лошадиным, скотским, «простым, как мычание». На место кретина стал хам. И хам стал «голосом масс». Несчастный революционер Хлебников кончил дни в безвестности, умер на гнилых досках, потому что он ничего не хотел для себя и ничего не дал улице. «Дыр бул щыл»! Кому это нужно? Это еще, если угодно, романтизм. Маяковский же предложил практический, общепонятный лозунг:

Ешь ананасы,
Рябчиков жуй, —
День твой последний приходит, буржуй!

Не спорю, для этого и для многого «тому подобного» Маяковский нашел ряд выразительнейших, отлично составленных формул. И в награду за крылатое слово он теперь жует рябчиков, отнятых у буржуев. Новый буржуй, декольтированная лошадь взгромоздилась за стол, точь-в-точь как тогда, в цирке. Если не в дамской шляпке, то в колпаке якобинца. И то и другое одинаково ей пристало.

* * *

«Маяковский — поэт рабочего класса». Вздор. Был и остался поэтом подонков, бездельников, босяков просто и «босяков духовных». Был таким перед войной, когда восхищал и «пужал» подонки интеллигенции и буржуазии, выкрикивая брань и похабщину с эстрады Политехнического музея. И когда, в начале войны, сочинял подписи к немцеедским лубкам, вроде знаменитого:

С криком: «Дейчланд юбер аллес!» —
Немцы с поля убирались.

И когда, бия себя в грудь, патриотически ораторствовал у памятника Скобелеву, перед генерал-губернаторским домом, там, где теперь памятник Октябрю и московский совдеп! И когда читал кровожадные стихи:

О панталоны венских кокоток
Вытрем наши штыки!—

эту позорную нечаянную пародию на Лермонтова:

Не смеют, что ли, командиры
Чужие изорвать *мундиры*
О русские штыки?

И певцом погромщиков был он, когда водил орду хулиганов героическим приступом брать немецкие магазины. И остался им, когда, после Октября, писал знаменитый марш: «Левой, левой!» (музыка А.Лурье).

Пафос погрома и мордобоя — вот истинный пафос Маяковского. А на что обрушивается погром, ему было и есть все равно: венская ли кокотка, витрина ли немецкого магазина в Москве, схваченный ли за горло буржуй — только бы тот, кого надо громить.

* * *

Но время шло. И вот уже перед нами — другой Маяковский: постаревший, усталый, растерявший зубы, — такой, каким смотрит он со страниц последнего, пятого, тома своих сочинений.

Ни благородней, ни умней, ни тоньше Маяковский не стал. Это — не его путь. Но забавно и поучительно наблюдать, как погромщик беззащитных превращается в защитника сильных; «революционер» — в благонамеренного охранителя нэповских устоев; недавний динамитчик — в сторожа при лабазе. Ход, впрочем, вполне естественный для такого «революционера», каков Маяковский: от «грабь награбленное другими» — к «береги награбленное тобой».

Теперь, став советским буржуем, Маяковский прячет коммунистические лозунги в карман. Точнее — вырабатывает их только для экспорта: к революции призываются мексиканские индейцы, нью-йоркские рабочие, китайцы, английские шахтеры. В СССР «социальных противоречий» Маяковский не видит. Жизнь в СССР он изображает прекрасной, а если на что обрушивается, то лишь на «маленькие недостатки механизма», на «легкие неуклюжести быта». Как измельчали его темы! Он, топтавший копытами религию, любовь к родине, любовь к женщине, — ныне борется с советским бюрократизмом, с растратчиками, со взяточниками, с системой протекции... Предводитель хулиганов, он благонамеренно и почтенно осуждает хулиганство. А к чему призывает? «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!» «Спрячь облигации, чтобы крепли оне. Облигации этой удержу нет: лежит и дорожает пять лет». Какой путь: из громил — в базарные зазывалы!

«На любовном фронте», бывало, Маяковский вверх дном переворачивал «буржуазную мораль». А теперь — «надо голос подымать за чистоплотность отношений наших и любовных дел». Вот он — голос благоразумия, умеренности и аккуратности.

Бывало, нет большей радости, чем «сбросить Лермонтова с парохода современности», оплевать дорогое, унизить высокое. Теперь Маяковский оберегает советские авторитеты не только от оскорбления, но даже от излишней фамильярности: «Я взываю к вам от

всех великих: — милые, не обращайтесь с ними фамильярно!» Ибо почтительное сердце Маяковского сжимается, когда он видит

> Гигиенические подтяжки
> Имени Семашки

или что-нибудь «кощунственное» в этом роде.

Мелкомещанская жизнь в СССР одну за другой подсовывает Маяковскому свои мелкотравчатые темочки, и он ими не только не брезгует — он по уши увяз в них. Некогда певец хама протестующего, он стал певцом хама благополучного: певцом его радостей и печалей, охранителем его благ и целителем недугов.

При этом мысль Маяковского сохранила, конечно, свою постоянную грубость. Свою работу на пользу нэпствующего начальства Маяковский считает выполнением «социального заказа», а труд революционного поэта неприкровенно связывает с получением гонораров. Недаром, говоря о низком уровне мексиканской поэзии, он рассуждает: «Причина, я думаю, слабый социальный заказ. Редактор журнала "Факел" доказывал мне, что платить за стихи нельзя». Недаром также, зазывая Горького в СССР (безнадежная, кстати сказать, задача), — Маяковский в виде самого убедительного аргумента божится:

> Я знаю — Вас ценит и власть, и партия,
> Вам дали бы все — от любви до квартир.

* * *

Что Маяковский стареет, постепенно выходит в тираж, что намечается и крепчает уже даже в СССР литературная «переоценка Маяковского», — я говорю отнюдь не на основании только моих собственных наблюдений. Это прежде всего стал чувствовать не кто иной, как сам Маяковский, и его последняя книга в этом отношении показательна.

Брюзжание на молодежь, на «нынешних», выставление напоказ старых заслуг — первый и верный признак старости. И все это есть в «Послании к пролетарским поэтам», «Четырехэтажной халтуре». Уже недавний застрельщик новаторства (хотя бы и самозваный) — Маяковский плачет и причитает, — над чем бы

вы думали? Над профанацией литературы! О чем скорбит? О забытых заветах! Что видит вокруг себя? Упадок. Этому трудно поверить, но вот прямые слова Маяковского:

С молотка литература пущена.
Где вы, сеятели правды или звезд сеятели?
Лишь в четыре этажа халтурщина...
Ныне стала зелень веток в редкость,
Гол
Литературы ствол.

Это ли не типичное брюзжание старика на молодых? От общих рассуждений о «нынешней» литературе Маяковский пытается перейти в наступление. Одного за другим то высмеивает, то объявляет он бездарностями поэтов более молодых, тех, в ком видит возможных наследников уже уплывающей от него славы. Достается по очереди Казину, Радимову, Безыменскому, Уткину, Доронину — всем, кого справедливо ли, нет ли, но выдвигала в последние годы критика и молва. И наконец — последний, решительный признак старости: желание казаться молодым, не отставать от молодежи.

«Я кажусь вам академиком с большим задом?» — спрашивает Маяковский — и тут же миролюбиво-заискивающе предлагает: «Оставим распределение орденов и наградных, бросим, товарищи, наклеивать ярлычки».

Бедный Маяковский! Он то сердится, то заискивает, то лягается, то помахивает хвостом — и все одинаково неуклюже.

Еще более неуклюже выходит у него поучение к молодежи, напечатанное здесь же, под заглавием: «Как делать стихи?» Это — первое, сколько я помню, «теоретическое» выступление Маяковского. К сожалению, недостаток места не позволяет мне остановиться подробно на этом беспорядочном, бессистемном перечне поэтических «правил». Грубость и глупость формальных суждений Маяковского превосходит всякие ожидания: это все, что я могу сказать, не утомляя неподготовленного читателя анализом, который к тому же занял бы слишком много места. Читая «поэтику» Маяковского, удивляешься, каким образом, при столь жалких понятиях о поэтическом мастерстве, удавалось ему писать хотя бы даже такие стихи, как он писал? Оче-

видно, как это часто бывает, «муза» Маяковского, его внутренний инстинкт — все-таки бесконечно выше и тоньше его жалкого ума. Нет ничего более убогого в литературе о поэзии, нежели эти рассуждения Маяковского — эта смесь невежества, наивности, хвастовства и, конечно, грубости.

* * *

Однажды, не так давно, Марина Цветаева обратилась к Маяковскому со стихами:

Превыше церквей и труб,
Рожденный в огне и дыме,
Архангел-тяжелоступ,
Здорово в веках, Владимир!

Кажется, это был один из последних поэтических приветов, посланных Маяковскому. Впрочем, «тяжелоступ» остался верен себе и ответил на него бранью.

ПОДЗЕМНЫЕ РОДНИКИ

По поводу первого номера «Нового Корабля» слышу и читаю, что в журнале чувствуется «неприятный оттенок семейной мелочности». Иные при этом высказывают надежду, что от такого недостатка редакции, может быть, «удастся отделаться в дальнейшем».

Я не участвовал в первом номере «Нового Корабля» ни единой строчкой. (Мои речи, вошедшие в стенографические отчеты о заседаниях «Зеленой Лампы», само собой разумеется, — не в счет.) Также я не вхожу и в редакцию «Нового Корабля». Следовательно, не мое дело полемизировать о том, есть ли в журнале «оттенок семейной мелочности» — или он только чудится. Но все-таки — дыму без огня не бывает. И вот, стало мне любопытно посмотреть: какой тут огонь? что принимается за признак «семейной мелочности»?

Перелистываю журнал и вижу: из тридцати страниц, составляющих в точном смысле слова редакционную часть номера, девятнадцать заняты стихами и рассказами: материалом, который просто не может заключать никаких «дел семейных». Дальше идут статьи: Мережковского — «О свободе и России», Фрейденштейна — «Французская эмиграция и литература». Первая касается темы столь широкого значения и в столь общей форме, что в ней решительно и никто не смог бы усмотреть «семейную мелочность». Вторая по самой своей историчности не может иметь касательства к нашим «семейным» делам. Ближе всего к литературным злобам дня статья Терапиано. Но и в ней вопрос поставлен так принципиально, а примеров, взятых из литературной повседневности нашей, так мало, — что упрек был бы несправедлив, даже если бы дело шло исключительно об этой статье, которая ни в целом, ни в частностях, конечно, не столь «разительна», чтобы ею одной определялся весь тон журнала. Наконец, последние пятнадцать страниц заняты отчетами «Зеленой Лампы» — материалом, содержащим суждения самые разнообразные, на темы вполне принципиальные.

В чем же дело? Почему все-таки чудятся здесь дела мелкие, семейные? Или на «Новый Корабль» попросту клевещут? Нет, я чувствую, что замечания чистосердечны, даже по-своему доброжелательны. И я знаю, мне кажется, что именно *принимают* издали за семейную мелочность. Ведь в самом деле, снаружи как будто неуловимо, а внутренно ощутимо что-то общее в статьях «Нового Корабля», что-то более родственное, чем простое сожительство под одной обложкой. И, разумеется, как ни объективны отчеты о «Зеленой Лампе», все же не случайно, что появляются они в «Новом Корабле», а не в другом журнале. Какая тут связь и в чем общность — не берусь пока в точности обозначить, да и не в этом моя задача. Связь ощущается — а в этом все дело. О ней-то, именно только о *факте*, о *наличии* связи, я и хочу сказать. Все предыдущее было только вступлением, пространным, но необходимым.

* * *

«Семейные дела». Кого только в этом не упрекали! Больше десяти лет российская критика уверяла, что символисты и декаденты — никчемная кучка кривляк, общество взаимной рекламы и прочее в таком роде. А кучка произвела глубокий переворот в русской литературе, надолго стала ее господствующим течением, открыла глаза критике на многое из того, что «маститто» проморгали в прошлом, и заставила иных противников исподтишка у нее же учиться. Такая же кучка арзамасцев, с лишним сто лет тому назад, сделала колоссальный по результатам переворот под ворчню почтенной «Беседы». Когда Державин, в гроб сходя, благословлял Пушкина, он не подозревал, что этот лицеистик более, чем от него, великого (действительно великого) поэта, научится от поэтов гораздо меньших: от Жуковского, Вяземского, от совсем почти бесталанного своего дядюшки: словом — как раз от этой самой шутовской арзамасской кучки... А «кучка» «Литературной Газеты», которую обвиняли все в том же: в семейных делах, в кружковщине, во взаимной рекламе! Но эта кучка создала *первый* русский независимый орган, а душой ее (душой «мелочности», «рекламы» и «кумовства»!) был Пушкин... Если присмот-

реться, то окажется, что история русской литературы есть история объединений, испокон веков обвинявшихся во всех смертных грехах кружковщины. Так было, так есть, от Полевого до г. Ивановича. И — Бог не выдаст — так будет. А почему?

Литература живет отпадениями. Каждый раз, когда возникают новые литературно-общественные или какие угодно, хотя бы чисто литературные, задачи, уже по самой своей новизне неразрешимые в пределах установившихся мнений, стремлений, навыков, — от прежней литературной «массы» отделяется группа, «кучка», ставящая своей целью разработку именно этих новых задач. Задачи, а вслед за ними и группы, могут быть «правыми» или «неправыми», добрыми или злыми, но самое возникновение их всегда жизненно, ибо оно — следствие доброй или злой энергии, скопившейся в глубине исторического или литературного процесса. Идет ли речь о новых воззрениях или всего лишь о новых литературных формах, и то и другое корнями уходит очень глубоко: в возникновение новых *идей*. Там, где лишь намечается новая литературная группа, почти всегда можно безошибочно угадать существование подземного идейного родника. По мере оформления группы, в смысле ее состава и самоопределения, — идейный родник прорывается наружу.

Новая группа всегда вступает в борьбу со своими предшественницами. Или на нее нападают, или — чаще — она нападает первой. И эта борьба благая, законная борьба за свою идею, за то, чем группа вызвана к существованию. Только наличность идеи ведет к борьбе, ибо только идеи обладают способностью глубоко соединять и глубоко разъединять. *Каждая* идея приносит меч.

Литература не ряд личных предприятий и не сумма «карьер». Поскольку она вдохновлена подлинным жаром служения (не побоимся громкого, хоть и старого, слова), она вызывает общность интересов, почти всегда имеющих против себя другие подобные общности. В борьбе литературных групп (хорошо, не побоимся и тут: назовем их партиями) можно быть вождем и солдатом, королем или пешкой. Но чтобы не быть выброшенным из игры, надо быть черным или белым, холодным или горячим. Можно объединять

или примыкать, но надо быть *на доске*. Хотеть победы тем или иным группам, а затем и отдельным лицам — значит хотеть победы той или иной идее, тому или иному делу. Это сочувствие, эта поддержка на языке обывателя, не черного и не белого, не холодного и не горячего, зовется кружковщиной и кумовством. Пусть зовется.

Не будем, однако, витать в отвлеченностях. Признаем, что на практике разделения отчасти не столь резки. Можно (и так бывает) одной стороной деятельности примыкать к одной группе, другой стороной — к другой: не из оппортунизма, но от известной разносторонности, свойственной живым людям; оттого, что традиционные связи порой порываются не сразу; оттого, что по разным вопросам возможны частичные схождения и расхождения с разными группами.

Если идеи частично соединяют (внутри групп), а частично разъединяют (группы между собою), то безыдейность обладает свойством удобного и соблазнительного объединения. Среди тех, кто ничего не хочет, господствует мир. Нет ничего легче, как объединяться в комфортабельном общем гробу — ради ничегонеделания или для запоздалого делания того, что давно сделано другими. На днях мне попалось на глаза несколько номеров журнала «Перезвоны». Воистину: «великолепная могила» или «все в прошлом». «Перезвоны» слышали звон — и вот теперь перезванивают чужое. Умиляются над «славным прошлым» — и погрязают в мирном невежестве касательно этого же прошлого*. Но «Перезвоны» и всяческое перезванивание симпатичны для обывателя, любящего насиженные места. Другое дело — все то, что нудит *пересматривать*, а в особенности *решать*. Это беспокойно; это стаскивает обывателя с его самосона; это несимпатично.

* * *

Не касаюсь вопроса о том, как и под каким знаменем сложится «кучка» «Нового Корабля». Больше того: принципиально допускаю, что она может

---

* Например — то, что пишут там о Пушкине гг. Минцлов и Зуров (вот — истинно роковая фамилия в истории пушкинизма; боюсь, впрочем, что, помещая произведение г. Зурова, неосведомленная редакция «Перезвонов» сделалась жертвой мистификации).

оказаться по существу мне враждебной. Пусть. Но я вижу признаки того, что «кучка» образуется, слышу упреки в кружковщине и радуюсь: значит, здесь есть жизнь. И между тем как другие благожелатели надеются, что «Новый Корабль» избавится от этого «недостатка», я желаю ему — не избавиться, а погрязнуть. И мое благожелательство целесообразнее.

О СИМВОЛИЗМЕ

Недавно мне довелось быть на лекции о поэзии Иннокентия Анненского. В первой части доклада лектор дал краткий обзор русского символизма. Я испытал неожиданное чувство. Все, сказанное лектором, было исторически верно, вполне добросовестно в смысле изложения литературных фактов. Многое в символизме лектору удалось наблюсти правильно, даже зорко. Словом — лектору все мои похвалы.

Но, слушая, мне все чувствовалось: да, верно, правдиво, — но, кроме того, я знаю, что в действительности это происходило не так. Так, да не так.

Причина стала мне ясна сразу. Лектор знал символизм по книгам — я по воспоминаниям. Лектор изучил страну символизма, его пейзаж — я же успел еще вдохнуть его воздух, когда этот воздух еще не рассеялся и символизм еще не успел стать планетой без атмосферы. И вот, оказывается, — в той атмосфере лучи преломлялись и краски виделись как-то особенно, по-своему — и предметы являлись в иных очертаниях.

Историки литературы (в большинстве) считают, что литературное течение непостижимо без изучения эпохи, в которую оно создалось, а отдельный автор — без знакомства с его биографией. Поэтому историк литературы ищет подсобных сведений у историка других культурных явлений, а также у историка политического, иногда у случайного мемуариста и т. д. Нередко, по недостатку и неполноте источников, он сам превращается в историка, чаще всего, разумеется, в кропотливого биографа. Собирая, сопоставляя, сличая воспоминания современников, документы, дневники, письма, порой путем сложнейших, даже мельчайших исследований (над которыми зубоскалит литературная обывательщина) — восстанавливает он даты, воскрешает подробности обстановки, быта, литературных течений и схваток, личных судеб, любовных историй и многого другого. Словом, всего того, что зовется «картиной эпохи». Многое удается сделать. Изучаемый автор (или даже произведение) предстает в окружении. Возрастает для нас и *прелесть* произведения,

ибо она всегда прямо пропорциональна объему *понимания*. Больше того: улучшается качество понимания. Вернее сказать: понимание обращается на предмет более обширный. Созерцая произведение, взятое «в себе», вне автора и эпохи, мы видим только творение. Зная автора и историю произведения, входим мы сверх того внутрь самого творческого процесса. Нам открывается не только творимое, но и творчество.

Освещенность эпох, людей и событий различна. Иное знаем мы лучше, иное же остается неясным, уносит с собой какую-то свою тайну, навсегда остается лунным пейзажем — без атмосферы. Вот, слушая моего лектора, я и увидел воочию, что если произведения любой эпохи нуждаются в реальном и биографическом комментарии, то писания символистов — в особенности. Конечно, сейчас мечтать об этом было бы преждевременно, хотя публикация некоторых материалов по истории символизма уже началась. Таковы воспоминания Белого о Блоке, извлечения из писем и дневников того же Блока, записки и дневники Брюсова, переписка Брюсова с Перцовым. Но все это — лишь ничтожнейшая часть того, что должно быть вскрыто, чтобы символизм был понят.

Символизм не только еще не изучен, но, кажется, и не «прочитан». В сущности, не установлено даже, что такое символизм: не выяснены ни его отличия от декадентства и модернизма, ни его соприкосновения с тем и другим, — а это вопрос важнейший, существеннейший. Не намечены его хронологические границы: когда начался? когда кончился? По-настоящему мы не знаем даже имен. Кто «вполне» символист? Кто «полу», кто «вовсе не»? Судят разно, а к ясным решениям не приходят, прежде всего потому, что признак классификации еще не найден.

Когда эта работа будет сделана, то, я думаю, символистов «чистой воды» окажется мало. Но людей, так или иначе вовлеченных в круг символизма, обнаружится больше. У символизма был genius loci[1], дыхание которого разливалось широко. Тот, кто дышал этим воздухом символизма, навсегда уже чем-то отмечен, какими-то особыми признаками (дурными, или хорошими, или и дурными и хорошими — это

---

[1] Дух местности (*лат.*).

вопрос особый). И «люди символизма» и его окрестностей умеют узнавать друг друга. В них что-то есть общее, и не в писаниях только, но также в личностях. Они могут и не любить друг друга, и враждовать, и не ценить высоко... Но это не связь людей одной эпохи. Они — свои, «поневоле братья» — перед лицом своих современников-чужаков. И с чужаками такими, сколько бы ни заключали они союзов, литературных, журнальных или каких угодно, — порода все-таки себя выдаст, связь рано или поздно окажется искусственной и либо ослабнет, либо порвется вовсе. Потому-то, с другой стороны, так легко и вступают они в разные союзы, что для них все «чужие», в последнем счете, равны. Люди символизма «не скрещиваются». Тут — закон, биология культуры.

Нападать на символизм ныне довольно модно. Иные кавалерийские наскоки на него совершаются не без успеха. Эти нападки особенно легки именно потому, что в писаниях самих символистов символизм недовоплощен. Это произошло не потому, чтоб на то не хватило сил или дарований, а потому, что, в силу одной из глубочайших особенностей символизма, он не мог и не хотел воплотиться в одни лишь словесные, литературные формы.

В писаниях символистов заключена сложная и отчасти запутанная история целой жизненной полосы многих людей. Многие произведения (то есть главы и эпизоды этой истории) могут быть поняты только из сопоставлений и сближений. Тут слишком многое сознательно строилось на перекличке переживаний, мыслей, тем. У отдельных авторов многое, если не почти все, может быть понято только в связи с хронологией их, *и не только их*, творчества. И наконец, едва ли не все наиболее значительное открывается не иначе, как в связи с внутренней и внешней биографией автора. Это не только потому, что символисты — лирики по преимуществу (даже в романе, в драме). Самое преобладание лиризма у символистов — есть следствие глубокой, первичной причины: теснейшей и неразрывной связи писаний с жизнью. Да, именно у этих, столько раз объявленных «головными», «неискренними», — связь жизни и творчества так сильна, так неразрывна, как, может быть, это было лишь у немногих раньше, ни у кого — после них.

По основному и повелительному импульсу, который, на мой взгляд, и есть самый существенный признак для «классификации», — написанное всегда было или становилось для символиста реальным, жизненным событием. (Creant verba in circulo potestatis suae omnia quae significant[1]: эти слова могли бы стать эпиграфом к истории символизма.) Написанное другими людьми того же круга вплеталось сюда же, как в обычную жизнь вплетаются *поступки* наших близких. Писатель не отделялся от человека. Потому-то символисты и были так запутаны в общую сеть личных и литературных любвей и ненавистей. Не распутав этой сети, не поймешь связи. А сеть не распутаешь, пока, кроме книг, не прочтешь самых жизней.

Обратно: события жизненные, в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для символиста очерчивалась «реальность», никогда не воспринимались и не переживались как *только* и *просто* жизненные: они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Недаром доходило дело до того, что иные московские символисты хаживали друг к другу «пить чай по-особенному».

Что получалось? То, что часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в творчестве, а часть — недовоплощалась, утекала в жизнь, подобно тому как утекает электричество при недостаточной изоляции. Это и есть недовоплощенность символизма в творчестве символистов, та, о которой я говорил выше. Часть «творчества» ушла в жизнь, в ней растеклась, там и осталась. Чтобы восстановить целое, надо восстановить прошлое, то есть изучить *жизнь* символистов. Всего не восстановят никогда, разумеется. Да и для того, чтобы понять то, что восстановится, «надо быть самому немного в этом роде», как писал Блок в предисловии к своим пьесам. Следовательно, символизм уже и невосстановим до конца, и, главное, непостижим как явление только литературное. В пределе он не был «художественным течением», школой, а был жизненно-творческим методом, который тем полнее оказывался применен, чем жизнь и творчество были в том или ином случае теснее сплавлены.

---

[1] Слова сотворяют в круге действия своего все то, что они означают (*лат.*).

Я бы решился еще сказать, что есть нечто таинственное в том, как для символиста писатель и человек суть окружность и многоугольник, одновременно и описанные и вписанные друг в друга. Впрочем — это уже не есть, а было. Символизм как эпоха кончен. Он стал преданием. Я застал еще ту пору, когда он кончал быть действительностью. Поскольку эта действительность творилась соединенными, порой враждующими, но и во вражде соединенными, силами всех, попавших в «символическое измерение», — это был, кажется, подлинный случай *коллективного творчества.*

«МАГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ»

П. Муратов. «Магические рассказы». Издательство «Возрождение». Париж, 1928

Писательский облик Муратова своеобразен. И, кажется, основная черта этого своеобразия — *многообразие*.

Муратов никогда не был, не есть, не будет человеком одной идеи, одной темы, даже — одного стиля. Его занятия разнообразны. Мы видим его то автором «Образов Италии», то исследователем русской иконописи, то драматургом, то романистом, то — в последнее время — автором острых публицистических очерков, появляющихся на страницах «Возрождения».

Являясь под разными обличиями, обнаруживая знакомство с самыми различными предметами, соответственно меняя приемы исследования и письма, будучи писателем истинно многосторонним, Муратов, однако же, остается самим собой. В научном труде умеет он сохранить вкус и темперамент художника, в беллетристике он смеет быть умен и образован (что, со времен «Знания», частенько почитается у нас грехом), в публицистике независим и смел, ибо мыслит самостоятельно. Примечательно: всегда и везде, от работ по расчистке икон до статьи о кинематографе, — Муратов прежде всего предстает человеком современности, которой влияния, тревоги и надобности ему никогда не чужды.

Сейчас он является перед нами автором «Магических рассказов». Они написаны в немодной ныне форме. Суховатая сжатость, плавная последовательность повествования, почти без диалога, без психологизмов — все это и еще многое приближает «Магические рассказы» к традиции новеллы — традиции, в общем, чуждой русской литературе, как ей чужды сонетные или терцинные формы в поэзии. Итальянские новеллисты эпохи Возрождения, которыми Муратов некогда усердно занимался, — вот родоначальники «Магических рассказов».

По-видимому, в связи с этой традицией находится и язык их, более или менее стертый, порою сознательно обезличенный, приближенный к языку переводчиков, кое-где тронутый варваризмами (вроде, например, «удивлялся видеть» и т. д.).

И вот, на фоне несовременного построения, на фоне не-русского стиля, не-русского пейзажа и не-русского города — из рассказов Муратова глядит на нас лицо автора, глубоко взволнованного прежде всего европейской современностью и смотрящего на нее так, как может смотреть именно русский, в двойственном сознании глубокой связи и глубокой отличности.

Рассказы Муратова лишены какой бы то ни было тенденции, никакой «морали» из них «не выжмешь». Читателю показаны лишь события — узоры и сплетения драматических положений, порою довольно резких и сложных, порою едва намеченных.

Эти положения говорят сами за себя, языком темным, но волнующим. Из повествований Муратова, менее всего похожих на притчи или иносказания, излучается нечто, обогащающее нас новым опытом — умением увидеть в современности то, что ей глубоко присуще, но столь же глубоко скрыто: «Магические рассказы» — попытка обнаружить скрытые силы, движущие современностью и, отчасти, в ней самозарождающиеся. На городских улицах, в музеях, театрах, ресторанах, в чудовищных небоскребах, на океанских пароходах, под всей, словом, «позитивною» видимостью нынешней жизни, Муратов какими-то новыми икс-лучами старается нащупать и обнаружить движущего всем этим демона. Вернее сказать — легион демонов, ибо многообразны и многолики истинные, скрытые герои этих рассказов.

Чувство меры и правдивости не покидает Муратова: темные силы, омрачающие современность, так и остаются темными, до конца не раскрытыми. Муратов не похваляется, будто ему удалось прямо и очевидно «ухватить черта за хвост», — но присутствие черта, его душок и пакостные следы, автор «Магических рассказов» успевает обнаружить и показать. Самый черт в большинстве случаев умеет ускользнуть. Лишь одного из них, слишком знакомого именно нам и слишком успешно водящего за нос именно западный мир, Муратов открыто ловит с поличным — в рассказе «Посланник», пожалуй — вообще лучшем в сборнике.

«Посланник» повествует о том, как «непрекращающиеся в последние годы землетрясения заставили многих государственных людей Европы и Америки подумать об установлении некоего практического

modus vivendi с самой преисподней... В финансовых и индустриальных кругах вопрос встретил благоприятное отношение к себе».

Перед деятелями преисподней залебезили — одни в надежде торговать углем, серой, рудой и нефтью, другие — из других видов. «Деятели», со своей стороны, подтянулись, оставили устарелые приемы, изменили наружность, припрятав когти, хвосты, рога и копыта, «как прячут цивилизованные китайцы косу». Словом, ад добился «признания» и установил приличные «дипломатические сношения», под личиной которых стал обделывать свои дела. Все шло блестяще. Даже в Ватикане они встретили «вполне серьезное, вполне современное отношение». Но в ту минуту, когда посольский «поезд», состоящий из шикарных автомобилей, готовился уже приблизиться к самому Риму, — простой сельский священник, Дон Серафино, встретил его средь тосканских холмов, присмотрелся, понял, решился — «и сделал в воздухе перед собой широкое крестное знамение... Изрядный толчок землетрясения поколебал всю провинцию Сиены... Земля расселась, зияя одним из тех странных провалов, которые нередки в Южной Тоскане. В воспоминание о чуде провал отмечен деревянным крестом. Здесь исчез первый посланник преисподней, в своей дерзости посягнувший на Рим. Был ли он вместе с тем и последний?».

К несчастью, мы уже знаем, что он был не последним. Рассказ Муратова написан в 1925 году. С тех пор нового Дон Серафино не нашлось.

О ПОЭЗИИ БУНИНА

Лет двенадцать тому назад в творчестве Бунина наступил расцвет, который по справедливости можно назвать и буйным, и пышным. После «Господина из Сан-Франциско» Бунин выдвинулся на первое место среди современных русских прозаиков. Ныне оно принадлежит ему по праву.

Почти все эти годы совпали с эпохой эмиграции. Эмиграция сделала Бунина своим любимцем. Если не ошибаюсь, М.О.Цетлин впервые заговорил о Бунине как об очень крупном писателе. Вслед за тем, на самой заре эмигрантской литературы, один из авторитетных ее голосов, голос З.Н.Гиппиус, в похвалах Бунину взял наиболее высокую ноту (я разумею статьи в бурцевском «Общем деле»).

Однако все обстоятельные высказывания о Бунине (так же как упомянутые статьи З.Н.Гиппиус) были посвящены его прозе. Со стихами Бунин выступал редко и мало. К тому же поэзия — область несколько «специальная»; о стихах Бунина почти не писали, а что писали, то не всегда основано было на знании предмета. Выражались больше эмоции, нежели мысли. Наблюдения уступали место восклицаниям: «Что за звуки! Какая кисть!» и т. п. Или в еще более общей форме: «Какая поэзия!»

Так обстояло дело до недавнего выхода «Избранных стихов» Бунина, изданных «Современными Записками».

Можно бы многое возразить против того, *как* составлена эта книга. Мне кажется, прежде всего, что в нее не вошли некоторые из лучших стихотворений Бунина — и попали пьесы гораздо менее удачные; затем — разные стороны бунинской поэзии здесь представлены вряд ли в их верном соотношении. Но не будем вдаваться в подробности на сей счет; оставим «методологию». Хорошо, что, как бы то ни было, книга издана. Мысленно перешагнем за ее пределы — пусть она будет лишь поводом побеседовать о поэзии Бунина вообще. Побеседовать, разумеется, кратко, схематически, может быть даже — с известной одно-

сторонностью, потому что, увы, в газетной статье большая литературная тема не может быть во всей полноте ни исчерпана, ни даже поставлена. Приходится ограничиться лишь общими очертаниями, многое сокращать и, что еще досаднее, упрощать.

* * *

Ранние поэтические шаги Бунина совпадают с началом того движения, которое само себя назвало символизмом (хотя в те времена еще не явились как раз те из его участников, к которым название символистов наиболее приложимо: Белый, Блок, Вячеслав Иванов). Не знаю, что именно сблизило молодого Бунина с этой группой, но сближение такое — факт: его нельзя ни отрицать, ни упускать из виду. Главной причиной был, вернее всего, просто общий поэтический возраст. Как бы то ни было, брюсовские дневники конца девяностых годов показывают нам Бунина в среде Бальмонта, Балтрушайтиса, самого Брюсова и др. На первых порах, очевидно, такой союз казался естественным для обеих сторон. Не совсем представляю себе, что происходило на его глубине; внешним образом он, однако же, был отчетливо выражен тем, что первый бунинский сборник стихов «Листопад» появился в издании «Скорпиона» — под эгидою Брюсова. Это было в 1901 году.

Разрыв, однако, последовал очень скоро. Надо заметить, что для символистов то было время ожесточенных литературных схваток и резкого разделения всех окружающих на друзей и врагов. То, что бунинский сборник был издан символистскою цитаделью как раз накануне разрыва, показывает, что символисты до последней минуты либо считали Бунина своим, либо надеялись, что трещина не глубока и скорее должна срастись, нежели углубиться. Следовательно, разрыва захотел прежде всего сам Бунин. В те именно дни возникли скорпионовские альманахи — Бунин в них уже не участвовал. Не символисты, а он почувствовал первый, что союз неестественен. Это делало честь его проницательности и твердости.

Посмотрим теперь, каковы были причины этого разрыва (я разумею, конечно, причины литературные) и каковы последствия.

* * *

Вероятно, молодой Бунин, один из последних питомцев совсем иной, помещичьей культуры, почти сразу почувствовал себя чужим среди московских символистов — первенцев российского урбанизма и fin de siècle'я. Ему, человеку гораздо более «земному» и здоровому, особенно резко должны были броситься в глаза те внутренние пороки, с которыми символизм родился на свет и которые в совокупности можно бы назвать декадентскою стороной символизма. Именно декадентство, со всеми его бытовыми и литературными проявлениями, было для Бунина всего очевиднее в символизме — и чем очевиднее, тем несноснее. Это и привело к разрыву.

Замечательно: символизм очень скоро сам ощутил, что декадентство есть яд, бродящий в его крови. Все последовавшие гражданские войны внутри его — были не чем иным, как борьбою здоровых, символистских начал с больными, декадентскими. Вся беда была в том, что и самые чистые символисты были в той или иной степени отравлены тем же декадентством. Вполне преодолеть в себе декадентство не удалось ни Андрею Белому, ни Вяч. Иванову, ни даже Блоку*.

Если бы Бунин, хотя бы на краткий срок, не прикоснулся к символистскому кружку, его можно было бы принять за поэта до-символистской поры или, с поправкой на хронологию, за поэта, прошедшего стороной, мимо символизма. В действительности это не так — да и не могло быть так. Появление символизма было неизбежно, и в начале девятисотых годов он стал самым деятельным и самым определяющим явлением русской поэзии. Можно было его принять или отвергнуть, быть с ним или против него. Остаться вне борьбы могли только существа литературно безвольные, мертвые. Из всех крупных русских поэтов один Бунин пошел против.

* * *

В качестве теоретика Бунин не выступал никогда. В этом смысле он не противопоставил символизму

* Акмеисты, вышедшие из символизма и начертавшие на своем знамени преодоление его, добились более отчетливых результатов. Но они боролись именно и только с символизмом, с началом здоровым, и в конце концов выработали из себя чистейших декадентов. В этом смысле они всего ближе к Брюсову, который эволюционировал скорее от символизма к декадентству, нежели наоборот.

ничего. Однако он и не ограничился пассивным «неприятием». Бунин не просто окопался на до-символистских позициях. Бунинская поэтика, если в нее всмотреться, на всем своем протяжении (после ювенилий 1886—1900 гг.) представляется последовательной и упорной борьбой с символизмом. Эта борьба была тем более героической, что Бунин оказался один и не побоялся глубоких ран, которые она ему нанесла. Он вырвал (или старался вырвать) из своего творчества все, что могло в нем быть общего с символизмом. Но в символизме пороки срослись неразрывно с добродетелями, неправда с правдой. Раз навсегда отвергнув неправды символизма, Бунин заодно отказался и от некоторых насущных правд и возможностей, если не впервые открытых, то все же глубоко усвоенных и декларированных именно символизмом. Чтобы представить это во всей полноте, понадобилось бы много страниц. Я ограничусь лишь самым существенным и наглядным.

Для символистов действительность была покрывалом, маской, скрывающей иную, более подлинную реальность, разоблачение которой совершается путем преображения действительности в творческом акте. Личность художника признавалась единственным возможным реактивом такого процесса. Отсюда — крайний субъективизм символистов как положительный тезис их программы, а как отрицательный — неприятие всякого искусства, воспроизводящего действительность непреображенной.

Пейзаж — пробный камень в изображении действительности. Именно в этой области Бунин особенно упорствует против символистов. Для символиста природа — сырой материал, который он подвергает переработке. Начинающий Брюсов заявляет прямо:

Создал я грезой моей
Мир идеальной природы.
О, как ничтожны пред ней
Степи, и скалы, и воды!

Символист — создатель своего пейзажа, который всегда расположен панорамой вокруг него. Бунин смиреннее и целомудренней: он хочет быть созерцателем. Он благоговейно отходит в сторону, прилагая все усилия к тому, чтобы воспроизвести боготворимую им действительность наиболее объективно. Он пуще всего

боится как-нибудь ненароком «пересоздать» ее. Но символист, изображая не мир, а, в сущности, самого себя, в каждом произведении достигает цели сразу и вполне. Суживая задание, он расширяет свои возможности. Несомненно, что бунинский пейзаж правдив, точен, жив и великолепен так, как ни одному символисту не грезилось. Но от Бунина множественность явлений требует такой же множественности воспроизведений, что неосуществимо. Качество бунинских воссозданий само по себе еще не приводит к цели: оно требует подкрепления количеством, теоретически говоря, — беспредельным. Задание Бунина становится необъятно, как мир, и ведет к тому, что для личности художника места не остается. Чувство Бунина едва обретает возможность прорваться наружу; оно обозначается в мимолетном замечании, в намеке, чаще всего — в лирической концовке. Но иногда не бывает и концовки. Из своей лирики Бунин изгнал сильнейший фермент лиризма. Это и есть причина того, что Бунина называют холодным. В действительности он не холоден: он целомудрен. Отвертываясь от тех возможностей, которые именно символизм подносил ему в готовом, так сказать, виде, Бунин вряд ли исходил из отвлеченных идей и осознанных поэтических принципов. Вернее всего, что стыдливость чувства была тут причиной.

* * *

Новые задачи, поставленные символизмом, открыли для поэзии также и новые права. Подсказаны были новые темы, была перестроена система образов, многие условности отброшены, поэзия обрела новую свободу. Бес декадентства, неразлучный с символизмом, спешил превратить свободу в разнузданность, оригинальность в оригинальничание, новизну в кривляние. Над одними символистами он имел меньшую власть, над другими большую. Были и одержимые им всецело. Теперь символизм уже в прошлом, но запоздалые «странности» и «нежданности», все эти ужимки и прыжки декадентских старичков, мы порою еще наблюдаем. Мы научились к ним относиться с усмешкою сожаления. Дело совсем иначе обстояло лет тридцать тому назад. Декадентский соблазн был в особенности

силен. Ему подпадали не только из моды, но и потому, что само декадентство казалось благом: его не умели еще отделять от символизма. Нужна была большая проницательность, чтобы *тогда* понять, как декадентство смешно и противно. Бунин понял. Его бегство из «Скорпиона» было бегством от декадентщины и подсказывалось, конечно, тем же все целомудрием — стыдом и отвращением, которые в нем всегда вызывает всякое кривляние, всякая художественная дешевка.

Но крайностям декадентов он противопоставил слишком большую уравновешенность чувства; их прихотливости — слишком законченную последовательность мысли; их стремлению к необычайности — нарочитую, подчеркнутую простоту; их парадоксам — явную неопровержимость утверждений. Чем больше субъект символистской поэзии хочет быть исключительным, тем больше субъект поэзии бунинской старается быть нормальным. Весною он счастлив, ночью задумчив, на кладбище печален и т. д. Он говорит слишком ровным голосом и словно стремится походить на того несколько абстрактного, но безукоризненно правильного «человека», которого изображают в атласах. Но иногда Бунин прорывает эту стеснительную оболочку — и тогда мы видим, какие спрятаны под ней возможности настоящего, не деланного своеобразия.

* * *

Форма неотделима от содержания. Этот закон был равно усвоен всем символизмом, включая и декадентов. И символисты, и декаденты одинаково поняли, что эволюция содержания есть в то же время эволюция формы. Следствием этого была напряженная формальная работа, произведенная символизмом на всем его протяжении. Элементы формы были приведены в движение, разработаны и выдвинуты из тыла поэзии на ее передовые линии. Форма перестала быть безответственной вспомогательной частью и вновь, как в золотой век русской поэзии, стала действующей, ответственной. Но именно потому, что она неотделима от содержания, все крайности и пороки символизма сказались и в этой области, приведя зачастую к изощренности ради изощренности, к неоправданным вычурам и дешевым блесткам.

Бунин остался верен своему контрсимволизму. Он как бы вновь отвел форму в тыл, затушевав ее, лишив самостоятельной жизни и доведя ее простоту до крайности. Задачи бунинской формы сведены к обслуживанию чистой, отвлеченной от содержания, эвфонии. В сравнении с символистами Бунин как бы «ставит форму на место»: он снижает ее роль, урезывает ее права, не дает ей становиться частью содержания. Бунин, так сказать, отводит ей совещательную роль, тогда как символисты уравняли ее в правах с содержанием. Бунин не верит в то, что форма способна служить не только вместилищем мысли, но и выражать самую мысль, и тут он лишает себя сильного и важного оружия. Его форма, конечно, безукоризненна. Больше того: она благородна и сдержанна в высшей степени, она спасает Бунина от каких бы то ни было дешевых эффектов, которых немало найдется у декадентов, — но нельзя не признать, что Бунин сознательно лишил ее многих существенных возможностей. Связав свою форму, Бунин отчасти связал себя.

* * *

В условиях русской поэзии XX века нельзя было безнаказанно отвергнуть весь символизм, отбросив все его правды вместе с неправдами. Бунин поставил перед собою ряд трудностей непреодолимых. Я был бы неоткровенен, то есть недобросовестен, если бы не указал на те строгие и, с моей точки зрения, не всегда справедливые ограничения, которым Бунин сознательно подверг свою музу. Но я не могу не воздать должного тому последовательному, суровому и мужественному аскетизму, которому Бунин подчинил свою поэзию, раз навсегда отказавшись от всего, что представлялось недостаточно достойным или слишком суетным. Бунин всегда шел по линии наибольшего сопротивления. Пусть я не разделяю многих мотивов бунинского самоограничения — все же я не могу не признать, что во многих он оказался прав.

Но этого мало. Не разделяя принципов бунинской поэзии (напрасно стал бы я притворяться, что их разделяю: мое притворство было бы тотчас и наиболее наглядно опровергнуто хотя бы моими собственными писаниями), — я все же хочу сказать, что существует

нечто, переступающее все принципиально-поэтические барьеры: это — самый факт бунинской поэзии, тот прекрасный факт, что, как всякая подлинная поэзия, она порою заставляет позабывать все «школьные» расхождения и прислушиваться к ней просто. Вот я раскрываю «Избранные стихи» и читаю:

Льет без конца. В лесу туман.
Качают елки головою:
«Ах, Боже мой!» — Лес точно пьян,
Пресыщен влагой дождевою.

В сторожке темной, у окна,
Сидит и ложкой бьет ребенок.
Мать на печи, — все спит она,
В сырых сенях мычит теленок.

В сторожке грусть, мушиный гуд...
— Зачем в лесу звенит овсянка,
Грибы растут, цветы цветут?
И травы ярки, как медянка?

— Зачем под мерный шум дождя,
Томясь всем миром и сторожкой,
Большеголовое дитя
Долбит о подоконник ложкой?

Мычит теленок, как немой,
И клонят горестные елки
Свои зеленые иголки:
«Ах, Боже мой! Ах, Боже мой!»

Стихов такой сдержанной силы, такой тонкости и такого вкуса немало у Бунина. Признаюсь, для меня перед такими стихами куда-то вдаль отступают все «расхождения», все теории и пропадает охота разбираться, в чем прав Бунин и в чем не прав, потому что победителей не судят. В своей поэзии Бунин сумел сделать много прекрасного. Как не быть ему благодарным?

СКУЧАЮЩИЕ ПОЭТЫ

Новые стихи... Несколько книжечек, и среди них — 2-й сборник «Союза молодых поэтов и писателей». Имена — то знакомые, то совсем новые.

Я начал читать эти книжечки с карандашом в руке, делая на полях отметки. Но постепенно у меня пропадала охота подчеркивать, ставить птички да крестики. Наконец карандаш и вовсе выпал из моих рук. Труд почти пропал даром, ибо я увидел, что летят страницы, сменяются имена авторов — отмечаю же я все одно и то же, что почти все десятка два мелькнувших передо мною поэтов разнятся друг от друга частностями, а в основном томительно сходствуют.

Отчаяньем пронизывает грудь
Наивная, смертельная тоска.

Это говорит Нина Снесарева-Казакова в книжке «Тебе — Россия». Другие ей вторят:

По кочкам, по болотным пустырям
Живет душа, оставив поднебесье,
Она поет и жалуется зря
И все скулит однообразной песней.

(А. Браславский. «Стихотворения»)

Бегут, сменяясь, времена,
Бессмысленная скоротечность...

(С. Луцкий. «Служение»)

Участники «Союзного» сборника от них не отстают. Каждый дал по одному, по два стихотворения — но редко кто не успел в них сказать о тоске, о скуке:

Я был сияющим повесой,
Но пыл прошел, и я давно
Задернул черною завесой
На мир глядящее окно.

(А. Дураков)

Всегда все то же, что и прежде...

(И. Кнорринг)

Какая грусть на площади ночной!
В угарном и безрадостном весельи
О чем-то горьком, как июльский зной,
Скрипят неугомонно карусели.

(Ю. Мандельштам)

И пустоцветом облетаю в ночь.

(Д. Монашев)

Я сохранил свою мечту...
А сам во мрак и пустоту
Ушел, и вот с тех пор тоскую...

(Ю. Рогаля-Левицкий)

Это — наиболее выразительные и сконцентрированные отрывки. По существу же, скуке посвящены стихи А. Присмановой и А. Гингера, тоскует Е. Калабина, на тоску тихонько жалуется Валентина Гансон, скука пугает Екатерину Таубер. Вл. Иванову, автору эпической поэмы «Концы и начала», кажутся скучными самые трагические минуты истории.

В своем ви́дении мира поэт его судит — и в этом суде свободен. Критик вправе не соглашаться с ним, но не вправе оценивать поэзию смотря по тому, совпадает ли мировоззрение поэта с его собственным. Требовать от поэта, чтоб он видел мир таким, а не иным, — значит ничего не смыслить в поэзии. Декретировать поэзии «бодрые» или «примиренные» настроения — такое же варварство, как декретировать противоположные. В частности, о русской поэзии еще Пушкин заметил: «От ямщика до *первого* поэта мы все поем уныло». Самое бодрое произведение русской словесности, вероятно, «Песня о буревестнике»: это ей не мешает быть и одним из самых плохих.

Все восприятия мира одинаково поэтичны. Единственное непоэтическое по самой природе своей есть скука. Но это потому, что в действительности она есть не восприятие, а *результат отсутствия восприятия*, результат душевной невосприимчивости. Скука может быть предметом поэтического изображения (как все на свете), — но не двигателем поэтического творчества.

Сказано: перемелется — мука будет. Так и мир: перемелется в личности поэта — будет поэзия. Но если ничего не перемелется, то ничего и не будет. Стихотворец, которого основное состояние есть скука, похож на жернов, трудящийся без зерна. Большинство молодых поэтов наших скучает.

«Вся тварь разумная скучает». Верно. Но это — ее падение, следствие ее одержимости Мефистофелем, лицом глубоко непоэтическим. Вероятно, такие временные падения ведомы всякому поэту, как всякому

человеку. Но что сказать о поэзии, которая вся состоит из падений в не-поэзию?

* * *

Поэтический прием целесообразен. Он вызывается необходимостью выразить то или иное — так, а не иначе. Его характер предопределяется характером темы, как жест работника предопределяется содержанием работы. Жест плотника — не жест портного. Юный поэт, еще не научившийся воспринимать мир вполне по-своему, не имеет материала для обработки, ничто властно не понуждает его к такому, а не иному жесту. Он, так сказать, безработный. Чтобы имитировать работу, он то делает такие движения, будто шьет, то — будто строгает, хотя в действительности он еще и шьет и строгает пустое место, воздух. Он прилагает готовый поэтический прием к несуществующему поэтическому заданию. Такова главная причина подражательности у молодых поэтов. Она проходит по мере того, как он научается по-своему видеть мир.

Естественно, что у стихотворца скучающего, то есть вовсе лишенного восприятия, подражательности стабилизируются — уже независимо от возраста. Выработать собственный прием, собственный жест он органически не способен. Это и есть причина подражательности тех многочисленных «молодых», которые, скрывать нечего, достигли уже вполне почтенного возраста. Они не от молодости подражательны, но от подражательности «молоды».

* * *

От скуки родится лень. Подражатели наши мало работают. Если бы они больше работали, то, прежде всего, лучше знали бы литературу, и круг подражаемых авторов, конечно, расширился бы. Досадно видеть, что мировая литература так велика, а подражают, в сущности, все одним и тем же: преимущественно Ахматовой, Мандельштаму, Маяковскому, Пастернаку, Цветаевой, пишущему эти строки. Мало того: подражают бессистемно, безвкусно. Например, подражая Цветаевой, Вл. Иванов свою поэму именует «попытка эпоса». Но в самой поэме — и Цветаева, и Блок

(отголоски «Двенадцати»), и просто Вадим Шершеневич. (Для краткости привожу только этот пример, но зараз нескольким авторам, порой плохо соединяемым, подражает отнюдь не один Вл.Иванов.) Получается какая-то составная, безличная, наспех склеенная поэтика, лишенная внутренней логики, составляющая отличительное свойство молодой зарубежной поэзии и, сколь ни парадоксально это звучит, образовавшаяся не как результат известной работы, а, напротив, — как результат отсутствия работы. Особенно утомительно и несколько горько видеть, как прием, первоначально возникший из внутренней потребности, прием, глубоко связанный с темой и, следовательно, с личностью автора, — уныло, без всякой надобности, без чувства меры, повторяется в десятке подражательных отражений, обезличивается и превращается в банальность, хотя сами подражатели применяют его, гонясь за оригинальностью. В конце концов скучающие поэты приходят к тому, что скучна становится их поэзия. То, что в оригинале остро, в подражании тупо. Бумажные стрелы не ранят. Природное свое косноязычие Пастернак все же сумел превратить в прием, нередко достигающий цели и нечто «пастернаковское» выражающий. У Кобяковых он решительно ничего не выражает, кроме бездарности. Гингеру и Присмановой он мешает развить возможности, которые у них имеются (или были). С.Луцкий и А.Браславский к очень наивному философствованию прилагают приемы, созданные отнюдь не наивными авторами. Когда г. Браславский весьма серьезно сообщает, что он находится «одной ногой за гранью суеты» (и многое другое в том же роде), — трудно не улыбнуться.

Наконец, было бы хорошо, если бы вместо бесплодного скучания молодежь наша занялась изучением языка и стиля.

• • •

В унылом мраке молодой эмигрантской поэзии встречаются и просветы. Ирина Кнорринг, Софиев, А.Дураков не дали на сей раз законченных удачных вещей, но в их работе чувствуется известная стихотворная культура, отличающая их от сверстников. Не оригинальны, но хорошо и серьезно сделаны белые

стихи И. Голенищева-Кутузова. Наконец, надо отдать справедливость молодому поэту Шаху. Целую книгу стихов («Городская весна», Париж, 1930) он посвятил преимущественно скуке, но у него есть и вкус, и умение, и, порой, — настоящее чувство. И он не вполне оригинален, и у него чувствуются влияния, но все же он, несомненно, работает, то есть, в сущности, уже не скучает. У него скука становится темой, а не импульсом. Это позволяет возлагать на него некоторые надежды.

7—1260

ПОЭЗИЯ ИГНАТА ЛЕБЯДКИНА

«Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы по приказанию начальства, то много ли бы мы наговорили-с? Стихи не дело, Марья Константиновна».

Так говорит Смердяков. Но среди героев Достоевского в этом отношении он одинок. В общем не только не разделяют они смердяковского мнения, но, напротив, поэзия подчас значит для них весьма много. Вряд ли даже найдется другой прозаик, герои которого были бы так часто заняты, даже потрясены, даже одержимы поэзией, как герои Достоевского. Важнейшие моменты их жизни нередко так или иначе связаны с поэзией. В герое «Подростка» пушкинский «Скупой Рыцарь» порождает его главную, руководящую «идею». В одной из центральных сцен «Идиота» Аглая читает «Рыцаря бедного», чтобы в нем открыть идеальный образ князя Мышкина. Митя Карамазов, исповедуясь пред Алешей в сокровеннейших своих мыслях, ищет им выражения в Шиллеровых стихах, переведенных Жуковским; вся эта глава так и называется: «Исповедь горячего сердца. В стихах». Ссылками на Тютчева и других поэтов подкрепляет мысли свои Иван Карамазов; самая Легенда о Великом Инквизиторе, в сущности, им написана как *стихотворение в прозе*; она бы и вовсе могла быть написана стихами, недаром он сам не раз называет ее *своей поэмой*.

Причина этому — та, что в жизни самого Достоевского поэзия еще с младенчества играла роль важную. Он привык откликаться на нее сильно и считал ее одним из высочайших явлений человеческого духа. А так как одной из любимых мыслей его была та, что и в падении человек сохраняет хотя бы смутную память о своем божеском подобии, о подлинном, лучшем своем образе, то и тяготение к поэзии, пусть задавленное, искаженное, изуродованное, живет в героях Достоевского, униженных и оскорбленных людьми, роком, собственными страстями. Обрывки стихов, когда-

то запавших в душу, они порой вспоминают, как падшие ангелы вспоминают о небесах. И даже чем ниже падение, тем неизбежнее в них проявляется, по закону контраста, влечение к поэзии. Самые последние из последних не только помнят о стихах, но и порываются к творчеству. Потому-то лакей Видоплясов, идиот, кончающий сумасшедшим домом, норовит излить темную свою душу в каких-то поэтических упражнениях, которые сам именует «воплями». Потому-то и сам Смердяков, принципиальный отрицатель поэзии, желая предстать перед Марьей Константиновной в своем лучшем, светлейшем аспекте, не только помадит голову и надевает лакированные ботинки, но и поет куплетцы собственного сочинения:

Непобедимой силой
Привержен я к милой.
Господи поми-и-луй
Ее и меня!
Ее и меня!
Ее и меня!

Как-никак — в этих куплетцах Смердяков «выпевает» лучшее, что гнездится в его душе.

Но Смердяков сочиняет мало и между делом. Видоплясовских «воплей» Достоевский не показал нам вовсе. Зато о третьем представителе той же поэтической плеяды, об Игнате Лебядкине, мы имеем обширный биографический и поэтический материал: целых шесть пьес, сохраненных полностью или в виде фрагментов.

* * *

По наружности и манерам Игнат Лебядкин — «не такой человек, который может войти в общество». Он пьяница и один из тех людей, «которым чистое белье даже неприлично». Но этого мало. Он еще и негодяй, с какой стороны ни взять. «Как верный студент, хотя и не будучи студентом», втянулся он в дела, «противные гражданским и, преимущественно, отечественным законам». Разбрасывал прокламации, возился с поддельными ассигнациями, провозглашал «свободу социальной жены». Все это он делал сперва спьяну, потом за деньги. Однако же, он не прочь и донести куда следует. Живет он на счет Ставрогина, который

когда-то тайно женился на его сумасшедшей и хромоногой сестре — из-за пари на вино. Ставрогина он шантажирует и перед ним же лакейтвует, а сестру бьет «по утрам и по вечерам». «Я раб, я червь, но не Бог, чем только и отличаюсь от Державина», — определяет он сам себя.

Однако именно через поступок Ставрогина приобщен и Лебядкин к числу униженных и оскорбленных. «Фамильная честь и не заслуженный сердцем позор» вопиют в нем. В собственном доме он себя чувствует лишь ставрогинским приказчиком, — но «все-таки, все-таки, Николай Всеволодович, все-таки духом я независим! Не отнимите же вы это последнее достояние мое!» — восклицает он, зараз и кривляясь, и говоря правду.

Во имя этой независимости духа создал он как бы лучшее воображение о самом себе, второе невидимое свое лицо. Будучи интендантский чиновник, он всю севастопольскую кампанию служил «по сдаче подлого провианта», но ради мечты (и лишь отчасти из жульничества) выдает себя за капитана и воображает, будто вполне героически лишился руки, хотя обе руки у него целы. — Этот-то вот иллюзорный, идеальный Лебядкин, не понятый никем и несправедливо презираемый, — он-то и есть поэт. Хотя «по некоторой плутовской двойственности души» Лебядкину нравилось, что Ставрогин хохотал над его стишками, — но все-таки «стихотворения свои он уважал и ценил безмерно» — именно потому, что они отражали лучшего, воображаемого Лебядкина.

Лебядкин пишет давно, но мы застаем его поэзию лишь в тот момент, когда Лиза Тушина явилась перед ним чудесным видением и поразила его сердце. Сперва он возненавидел ее, потом сразу влюбился, бурно и безнадежно:

Любви пылающей граната
Лопнула в груди Игната.
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий.

К этой пьесе, изображающей возникновение любви и ее безнадежность в житейском смысле (оттого именно, что «Севастополя» в действительности не было и по нем приходится плакать горькой мукой), — примыкает другая, представляющая собою лишь мадригал и как бы опыт романтической иронии:

В СЛУЧАЕ, ЕСЛИ БЫ ОНА СЛОМАЛА НОГУ

Краса красот сломала член
И вдвое интересней стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало.

Эту вторую пьесу Лебядкин решается показать Ставрогину, вероятно, именно потому, что она еще не выражает всей серьезности и полноты авторских чувств. Она лишь констатирует некий любовно-психологический момент в форме отчасти шутливой. Мистика же лебядкинской любви заключена еще в двух, гораздо более важных пьесах, которыми завершается посвященный Лизавете Николаевне цикл.

СОВЕРШЕНСТВУ ДЕВИЦЫ ТУШИНОЙ

О, как мила она,
Елизавета Тушина,
Когда с родственником в дамском седле летает,
А локон ее с ветрами играет,
Или когда с матерью в церкви падает ниц,
И зрится румянец благоговейных лиц!
Тогда брачных и законных наслаждений желаю
И вслед ей, вместе с матерью, слезу посылаю.

Здесь Лебядкин пытается изобразить уже вторую стадию своей любви. Символика пьесы неуклюжа, но последовательна. Лиза представлена сперва в обществе родственника, потом матери — в том высшем кругу, куда нет доступа автору. Ветры (классические зефиры) играют ее локоном, когда она летает в дамском седле; потом она в церкви: вновь два момента, отдаляющие ее от влюбленного. Благоговейное и безнадежное созерцание издали — вот участь, с которой он теперь примиряется. Отсюда и смиренное пожелание «брачных и законных наслаждений», и посылаемая вслед слеза.

Лебядкин отправил эти стихи Лизе, но чувствовал, что сказано в них далеко не все. Самое главное выразил он уже прозой, в сопроводительном письме, которое просит «разуметь в стихах», то есть рассматривать тоже как стихотворение.

Державин говорит, что Бог изображает себя в нем, «как солнце в малой капле вод». Реминисцируя из державинской оды, которая, как мы уже видели, ему очень знакома, Лебядкин в письме своем определяет расстояние между собой и Лизой как нечто еще более

огромное: ее называет он солнцем, себя же не отражением, а инфузорией, сочиняющей солнцу «из капли воды, где их множество, если в микроскоп». Можно сказать с уверенностью, что любовь, как сначала ненависть, возникает в Лебядкине не из чего другого, как из представления о неизмеримом расстоянии, отделяющем его от Лизаветы Николаевны. Созерцание и непрестанное переживание этого расстояния и составляют величайшую муку и величайшее счастье его любви. Лебядкин зараз и подавлен очевидностью своего ничтожества, и упоен своею способностью созерцать то высшее и, в конечном счете, недостижимое, олицетворением, отсветом чего становится в его глазах Лиза. Продолжая свою реминисценцию, он мог бы сказать, что как Державин с наслаждением «терялся в безмерной разности» между собой и Богом, так он, Лебядкин, теряется в разности между собой и Лизой. Он, впрочем, почти это и говорит, только другими словами: *«Вы богиня в древности, а я ничто и догадался о беспредельности»*.

Вот эта догадка, окончательно выбивающая из колеи самого Лебядкина, несуразно им выражаемая и сумбурно переживаемая (к тому же в специфическом сочетании с низостью, лживостью, корыстью и хмелем), — все же она-то и отличает его совершенно особым образом от других влюбленных в Лизавету Николаевну. Метафизика любви одинаково чужда и «кровопийце» Ставрогину, и благороднейшему Маврикию Николаевичу. Любя, они не «догадываются о беспредельности», как догадался презренный Игнат Лебядкин.

«Вы богиня в древности, а я ничто и догадался о беспредельности». Формула высказана довольно нелепо. А все же в ней заключено классическое, если так можно выразиться, соотношение между Прекрасной Дамой и ее певцом. Но этого мало. Поэзия Лебядкина была бы не полна, если бы в ней не была намечена еще и та не менее классическая коллизия, которая возникает для поэта из смешения образа «богини» с реальным ее воплощением.

«Я барышня, светская барышня», — повторяет о себе Лиза. «Если ехать, то в Москву, и там делать визиты и самим принимать — вот мой идеал». Образ барышни и богини сливается и двоится в последнем четверостишии лебядкинского цикла:

И порхает звезда на коне
В хороводе других амазонок;
Улыбается с лошади мне
Аристократический ребенок.

Недаром эти стихи, в которых также двоится поэзия и пошлость, тонкость и разительное безвкусие, носят двойное заглавие: «Звезде-амазонке». И, как бы внезапно постигая их смысл, сам автор вдруг восклицает: «Да ведь это же гимн! Это гимн, если ты не осел! Бездельники, не понимают!» Он прав: это и есть гимн, хотя бы и лебядкинский.

Несколько лет тому назад, в Петербурге, я много раз задавал молодым поэтам такой вопрос: «И порхает звезда на коне, в хороводе других амазонок... Чьи это стихи?»

И каждый раз с размаху мне отвечали: — Блок.

Г-ва, «рассказчика» «Бесов», Достоевский нарочно сделал не вполне проницательным. Его мнения — отнюдь не мнения самого Достоевского. Г-в называет Лебядкина дураком, но Лебядкин совсем не дурак. Он нелеп, невежественен, пьян, он порою валяет шута, но он не глуп. Таковы же его стихи. Их нелепая и пошлая форма находится в полном разрыве с содержанием, вовсе не нелепым и не пошлым. Поэзия Лебядкина есть искажение поэзии, но лишь в том же смысле и в той же мере, как сам он есть трагическое искажение человеческого образа. Несоответствие формы и содержания в поэзии Лебядкина по существу трагично, хотя по внешности пародийно. Однако эта пародия построена на принципе, обратном принципу Козьмы Пруткова, которого Достоевский знал и ценил. *Комизм* Пруткова основан на том, что у него низкое и нелепое содержание облечено в высокую поэтическую форму. *Трагикомизм* Лебядкина — в том, что у него высокое содержание невольно облекается в низкую форму. Прутков в совершенстве владеет формой — и мелет вздор. Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно-поэтическое — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит. В послании к Лизе он вовсе теряет власть над стихом и вынужден перейти на прозу. То же и в басне о таракане, которая выходит за пределы любовного цикла и представляет собою изуродован-

ный вариант на пушкинскую тему о равнодушной природе.

Лебядкин на каждом шагу роняет свою высокую тему в грязь невежественной и пошлой поэтики. Он похож на того трагикомического персонажа, который вынужден подражать жонглеру. Со слезами на глазах и с мукой в душе имитирует он жонглерские жесты, но все роняет и бьет. Но как для того, чтобы изобразить это, надобно очень хорошо знать ремесло жонглера, так и в трагически-пародийной поэзии Лебядкина Достоевский выказал тончайшее понимание поэтического мастерства.

В ходе романа фигура Лебядкина была Достоевскому с разных сторон необходима. Но показывать нам лебядкинскую лирику и вообще делать Лебядкина стихотворцем у него необходимости не было. Однако, став на этот путь, он использовал лебядкинскую поэзию не только для характеристики Лебядкина, но и в непосредственной связи с тенденцией своего романа.

В стихотворном отношении любовный цикл был Лебядкину не по силам: содержание слишком превосходило доступную для Лебядкина форму. Зато вполне по силам ему оказалось стихотворение, посвященное «Отечественной гувернантке» и прочитанное на злосчастном празднике. Тому есть свои причины.

Наряду с литературной карикатурой (общеизвестная портретность старика Верховенского и Кармазинова) Достоевский в «Бесах» не раз прибегает и к литературной пародии. Таков пародический пересказ поэмы Степана Трофимовича. Такова же и стихотворная прокламация «Светлая личность» — рифмованная пошлость, по-видимому — изделие Петра Верховенского, но успешно выдаваемая им за стихи самого Герцена (в чем и заключен яд пародии). И вот Достоевский делает так, что неприкровенно пошлые и разительно глупые стишки о гувернантке всею тональностью, всем пафосом, всем стилем и, главное, — торжествующим благополучием своим оказываются чрезвычайно родственны этой граждански-прокламационной поэзии, которую они и компрометируют именно своей близостью и созвучностью.

Замечательно при этом, что стишки о гувернантке написаны гораздо ловчее других стихов Лебядкина. Достоевский как бы хочет сказать, что выразить свое

страдание и свою догадку о беспредельности Лебядкину не по силам. Но, отбрасывая и это страдание, и эту догадку (то есть все то, чем дается ему последнее право на звание человека), — Лебядкин, в предельном своем падении, как раз оказывается на уровне «народных поэтов» и отлично может совладать с «гражданскою» темой. Недаром на празднике многие приняли эти стихи «патетически», «за реальную правду насчет гувернантки, за стишки с направлением». Не случайно и то, что пьеса была инспирирована Липутиным, подлецом просто, без всякой поэзии, одним из «бесов» и, в частности, — лебядкинским Мефистофелем.

«ВОСКОВАЯ ПЕРСОНА»

Едва ли не в каждом литературном течении бывает эпоха ложного расцвета, который наступает вслед за расцветом истинным. Характерные признаки истинного расцвета — напряженная созидательная работа внутри течения и непризнание вовне. Расцвету ложному соответствуют: внешнее признание и известная влиятельность в окружающей литературной сфере — при скрытом или несознаваемом упадке внутренней энергии, когда борьба за существование кончена, основные положения найдены, лозунги провозглашены; деятельность отныне сводится уже к закреплению занятых позиций, к повторению пройденного, к вариациям, к разработке частностей. Это уже начало конца, и, действительно, — вслед за вторым периодом наступает обычно третий: период внутренних кризисов, сопровождаемый постепенной утратой внешнего влияния, когда в перспективе уже намечается развенчание, распад и, наконец, — сдача в архив.

У «зачинателей» формалистической школы было значительно больше природного дарования, нежели познаний (это в особенности надо сказать о Викторе Шкловском, их вожаке). Второй период формализма, период ложного расцвета, был преимущественно ознаменован тем, что к формалистам примкнул ряд людей как раз противоположного склада — людей, более наделенных знаниями, нежели талантом. В их числе оказался и Юрий Тынянов. Ему принадлежит ряд историко-литературных и критических работ, отмеченных всеми недостатками и всеми достоинствами формального метода (ибо нельзя отрицать, что у формализма были и некоторые достоинства). Для развития самых идей формализма Тыняновым не сделано ничего. Судьба сулила ему быть эпигоном школы, в задорном словаре которой не было более бранного слова, чем эпигон.

Ныне формализм кончен и почти забыт. В его кончине известную роль сыграла немилость правящей партии, которая в нем разочаровалась, когда потеряла в нем надобность. Но и при других условиях форма-

лизм все равно просуществовал бы еще недолго. Дни его были сочтены — он себя исчерпал. Кое-кто из формалистов (в особенности Виктор Шкловский и Эйхенбаум) некоторое время еще пытались бороться за жизнь его. Они пробовали заставить формализм эволюционировать в сторону согласования с марксизмом, — но это были уже, в сущности, попытки оживить труп. Юрий Тынянов был в числе тех, кто боя за формализм не принял. Но он не просто замолк, как постепенно замолкли Брик, Якобсон и прочие. Он отступил в другие, смежные области литературной работы.

«Кюхля» был его первым опытом на новом поприще. Я не согласен с методом, лежащим в основе этой работы: для биографии в ней слишком много фантазии, для романа же слишком мало. Кроме того, она писана плохим языком. Но все-таки у «Кюхли» были свои достоинства: знание эпохи, хорошая начитанность. В «Смерти Вазир-Мухтара» (так называлась история Грибоедова, последовавшая за историей Кюхельбекера) к недостаткам первой книги прибавилась чрезвычайная, местами почти нестерпимая вычурность, не только не оправданная темой (да и можно ли оправдать вычурность?), но и как-то особенно досадная. Можно было предполагать, что она происходит от страстного желания автора быть на сей раз более романистом, нежели прежде. Тынянов протянул руку к лаврам художника. Для формалистов творчество есть прием, а достоинство творчества измеряется чуть ли не одной только новизной приема. Тынянов остался верен заветам формализма — стал искать новых приемов. Но дарования художественного у него нет. Его новый прием оказался простою вычурой, насильно вымученной и не вяжущейся с предметом.

То, что зовется художественным чутьем и вкусом, для критика-формалиста, в сущности, так же необязательно, как для библиографа. Именно поэтому критик Тынянов не почувствовал недостатков «Смерти Вазир-Мухтара». Он не только не разуверился в своих художественных возможностях, но напротив — уверовал в них, — быть может подсчитав количество примененных приемов и найдя оное вполне достаточным. «Восковая персона», напечатанная в первой и второй книжках «Звезды», есть уже третий шаг Тынянова по

начатому пути. Тынянов вступил, наконец, в область чистой беллетристики.

«Восковую персону» приходится назвать повестью исторической, но изображенные в ней события лишь частично принадлежат к числу исторически данных. Большинство из них только приурочены к определенному историческому моменту, и, таким образом, фабулистической и формалистической фантазии автора на сей раз предоставлена неизмеримо большая свобода, нежели то было в его биографических романах. Герои повести распадаются на действительно существовавших и на вымышленных.

Затрудняюсь сказать, которой из этих двух групп принадлежит роль ведущая. Дело в том, что самая фабула повести развита чрезвычайно слабо. Точнее сказать — она составлена даже из целых трех фабул. Первая — смерть Петра Великого, работа Растрелли над изготовлением «восковой персоны» умершего императора и, наконец, история того, как эта «персона» попадает в кунсткамеру. Вторая касается истории шестипалого урода Якова, которого брат продает в ту же кунсткамеру. В третьей, всего менее развитой, намечена, но не развернута ни вширь, ни вглубь и даже по-настоящему не разрешена борьба Меншикова с Ягужинским за преобладание после кончины Петра. Таким образом, в первой и в третьей фабулах действуют лица исторические, во второй — вымышленные. По-видимому, вторая фабула должна была послужить началом, объединяющим все действие повести, но объединение оказалось поверхностным, натянутым и, главное, — вполне механическим: связь между историями «персоны», урода и Петровых вельмож не внутренняя, а внешняя, не неизбежная, а случайная, подсказанная больше совпадением событий во времени, нежели их зависимостью друг от друга. В конце концов цель автора не была достигнута: три обособленные фабулы, будучи склеены, не образовали подлинного единства.

Ничего иного, конечно, не могло получиться: во-первых, потому, что механическое сцепление бессильно там, где требуется соединение внутреннее, подобное химическому; во-вторых — потому еще, что роль соединяющего начала играет в тыняновской повести именно вторая фабула, история Якова и других вымышленных персонажей, а между тем самый, так сказать,

удельный вес этих персонажей вовсе не тот, что удельный вес всех прочих.

Отсутствие истинно прочной связи между составными частями «Восковой персоны» привело к тому, что общая фабула повести, поскольку она все-таки намечена, оказалась незанимательна в том смысле, что, следя за второй, читатель без ущерба для понимания забывает о первой; следя за третьей, он не имеет надобности помнить о двух предыдущих, и так далее. Этот недостаток фабульной занимательности, который можно бы также связать с отсутствием внутреннего драматизма, проистекающим прежде всего из отсутствия цельности, Тынянов старается возместить или подменить занимательностью иного порядка. Внимание читателя он стремится подогреть и расшевелить иным способом. Но тут следует на минуту опять вернуться к истории формалистской школы.

Всегда и во всем отделяя форму от содержания и придавая значение только первой, формалисты не любили останавливаться на содержании фабулы, исследуя лишь систему ее постепенного раскрытия перед читателем. «Развертывание сюжета» было их коньком. Чем сложней и причудливей развернут сюжет, тем вернее было обеспечено автору сочувствие критиков-формалистов. Молодые беллетристы из группы «Серапионовых братьев», испытавшие на первых порах своей деятельности сильнейшее влияние Шкловского и других формалистов, положительно были без ума от сюжетосложения и, как могли, изощрялись в его хитростях. В отношении Тынянова история обратилась вспять. Наставник «Серапионовых братьев», сам сделавшись беллетристом, оказался последователем и учеником своих бывших учеников. Подробное выяснение этого пункта потребовало бы слишком много места. Ограничусь общим указанием на то, что теоретик сюжетосложения именно у «Серапионовых братьев» учится теперь практике. В этой области Тынянов, очевидно, следует за учениками своими, хотя значительно отстает от них как в находчивости, так и в смелости. Ему далеко даже до Каверина или Слонимского, не говоря уж о Федине, который в своих «Городах и годах» действительно дал образец, которому равного по сложности и даже парадоксальности нет в русской литературе (да и во всей мировой вряд ли сыщется

много идущих в сравнение с ним; сейчас я могу припомнить только Мицкевичева «Конрада Валленрода», который построен еще сложнее).

Трехфабульное строение «Восковой персоны», пожалуй, действительно открывало Тынянову возможность развить сюжет сложно и оригинально. Но Тынянов лишен дарования, вот в чем беда. Он неизобретателен. Сложность у него почти всегда подменена простою пересеченностью, перетасовкою, резкими, но однообразными по структуре переходами от элементов одной фабулы к элементам другой. Правда, такие перескакивания кстати использованы им для необходимого сцепления фабул, но именно тут-то и происходит то, о чем я говорил: за отсутствием общего драматизма каждый переход от звена к звену повести заставляет ее более терять в напряженности, нежели выигрывать в занимательности. В читателе эти примитивные торможения не столько развивают любопытство (что полагается им делать по учению формалистов), сколько притупляют восприимчивость. Любопытства не оживляет Тынянов и тем, что при переходах порою долго не называет действующего лица, о котором теперь идет речь, ограничиваясь местоимением: «Он... он... он...» Когда же, наконец, выясняется, кто «он», то читатель недоумевает, зачем было не сообщить этого прямо, — и с досадой принимается перечитывать страницу, которую только теперь возможно стало понять. Это не сложность, а путаница.

Для своей совести Тынянов, видимо, потрудился довольно много, изучая быт и язык эпохи. Только следы этого изучения и составляют занимательную сторону «Восковой персоны», хотя смешение петровского стиля с современным не всегда выходит у Тынянова удачно — и чаще именно неудачно. Особенно некстати здесь интонации, явно заимствованные у Зощенки. То, что у Зощенки умно и уместно, то у Тынянова неуместно. Зощенко изъясняется от лица советского гражданина, отчасти придурковатого, отчасти носящего маску придурковатости. Те же интонации у Тынянова ничем не мотивированы и создают дурного вкуса анахронизм (бывают анахронизмы прекрасные — Ремизов на них мастер)...

Читатель может спросить, однако же: «Зачем, в конце концов, написана повесть Тынянова? Автор ис-

торической повести, вскрывая и объясняя соотношения данных сил, течений, характеров, тем самым изображает причины и следствия исторического явления или момента. В этом и заключается его основная, хоть не единственная, задача. Исторические повести пишутся не ради отрывочного воскрешения бытовых или языковых частностей, с которыми можно полнее ознакомиться по первоисточникам. Что хотел объяснить или открыть своей повестью Тынянов?»

На такой вопрос мне пришлось бы ответить, что самая постановка его неуместна, раз дело идет об авторе-формалисте. Кое-какие следы исторических размышлений у Тынянова как будто можно найти. Но они вовсе не любопытны и, главное, чуть намечены, да и то произошло не по воле автора, а скорее вопреки ей. Литературное произведение для формалиста есть совокупность формальных приемов — и только, а вовсе не вместилище исторических или иных размышлений. Тынянов, сделавшись беллетристом, старался быть верным себе как критику. У него мы вправе искать приемов, и только приемов. Они оказываются неудачны — что делать! Но к 1725 году приурочены они лишь случайно, по прихоти, не подсказанной никакими историческими раздумьями. Поэтому не случайно и даже как бы приобретает некое символическое значение лишь то, что в центре повести стоит не Петр, а его «восковая персона».

«ЖЕНСКИЕ» СТИХИ

Молитва есть выраженное отношение между человеком и Богом, человеком и миром. Потребность в молитве свойственна всякой здоровой душе. Осуществляется эта потребность в самых различных формах, начиная от молитвы в прямом смысле слова и кончая всякой объективацией того, что «душу волнует, что сердце томит». Входят сюда и дневник, и письмо, и задушевный разговор «о самом важном» — на словах или на бумаге. В последнем случае исповедь и дневник особенно любят облекаться в стихи. Такие стихи имеют веские основания почитаться молитвами. Но не все они вправе называться поэзией.

Известное определение «поэзия есть молитва», при всей своей красоте и даже глубине, не выражает истины, хотя и лежит к ней довольно близко. Оно справедливо, поскольку религиозна сама природа искусства и поскольку всякое искусство есть молитва. Но оно односторонне и потому неверно, поскольку не всякая молитва есть искусство. *Стихотворная* речь не всегда значит *поэтическая,* и ни важность предмета, ни сила чувства, которым она вызвана, еще не делают ее поэзией. Молитве, чтобы стать поэзией, надо еще стать искусством. Поэзия есть молитва не всякого соответственно настроенного человека, но непременно — художника, искушенного в своем ремесле. Она располагает особыми, специфически художественными средствами, но зато и подчиняется формальным и эстетическим законам, ненормируемым религиозно. Молитва, вполне оправданная эмоционально и религиозно, — чтоб стать поэзией, должна быть оправдана еще и литературно.

Дело все в том, что психологическая убедительность не совпадает с литературной. Читатель — не просто авторский наперсник, перед которым достаточно раскрыть сердце и мысль, чтоб возникла поэзия. То, что в индивидуальном переживании автора, в его мысли, в его личной «молитве» и трогательно, и правдиво, и даже глубоко, всегда вызовет в отзывчивом читателе искреннее сочувствие по человечеству, но такое сочув-

ствие отнюдь еще не обязывает к сочувствию художественному, без которого не возникнут меж автором и читателем отношения поэтические (иными словами — не возникнет сама поэзия). Поэзия требует установления особой, чисто литературной связи, достигаемой столь же специальными, литературными способами воздействия. Поэт должен уметь и хотеть ими пользоваться. Слово свое (и порой даже самое чувство и самую мысль) ему приходится подчинить законам и правилам поэтического ремесла, иначе пребудет оно дневником, исповедью, молитвой — но не поэзией. Может быть, в этом заключен природный порок поэзии, ее первородный грех, мешающий ей подняться в области более высокие, нежели искусство, но это — ее существенный признак, отвергнув который придется отвергнуть ее самое. Точно так же и литературной критике нечего делать с молитвой, если она даже скандирована и рифмована: молитва сама себя изымает из компетенции литературной критики.

Вера в документальную силу переживания обманчива. Переживание, даже самое поэтическое по внутреннему составу и с совершенною точностью закрепленное на бумаге, все еще не образует поэзии. Как литературное оружие оно бессильно и опасно, ибо надежда на него порождает губительное невнимание к эстетике и поэтике. Слишком легко уводит оно стихотворца гораздо далее от литературы, нежели сам он того хотел бы.

Поэтическая необработанность лирических исповедей и дневников могла бы представиться сознательным, хоть и плохо рассчитанным, литературным приемом; порой можно бы видеть в ней и принципиальное нарушение канона, если бы на практике все это не оказалось столь робко и непоследовательно. Поэтому вернее видеть здесь просто практическую и теоретическую неопытность начинающих стихотворцев и дилетантов, более доверяющих убедительности своего переживания, чем незыблемости поэтического канона, не ими выстраданного и плохо им ведомого. Дело тут не в преодолении канона, а в недостаточном с ним знакомстве.

Не без понятной робости я принужден заметить, что некоторые особенности женского характера (именно характера — не души) чаще толкают на этот путь

поэтесс, чем поэтов. Недаром и самое определение поэзии как молитвы принадлежит поэтессе. Именно женщины особенно расположены к непосредственным излияниям из области личных переживаний, значительность которых именно они особенно склонны измерять степенью напряженности и правдивости; именно женщинам свойственно более полагаться на личный опыт, нежели на доводы, созданные теорией. Отсюда — почти неизбывный интимизм женского стихотворства, так же как его формальный дилетантизм, нередко подчеркиваемый умышленно, не без капризного оттенка. Не отрицаю, во всем этом есть нечто подкупающее, ибо всякая непосредственность подкупает; есть и своеобразное очарование. Но и то и другое — порядка более человеческого, может быть — даже слишком человеческого, нежели художественного. Как человеческий документ «женская поэзия» содержательнее и ценнее, чем как собственно поэзия. У нас это направление, которое трудно назвать вполне литературным, наметилось очень давно: его первая представительница (и может быть — самая яркая) была Ростопчина. Тогда же оно вызвало и протест: отчасти — в критике Белинского, отчасти — в творчестве Каролины Павловой. Весьма вероятно, что именно отталкиванием от ростопчинской «женскости» вызвана «мужественность» в поэзии Павловой. В наши дни самая одаренная из русских поэтесс, Анна Ахматова, создала как бы синтез между «женской» поэзией и поэзией в точном смысле слова. Но этот синтез лишь кажущийся: Ахматова очень умна: сохранив тематику и многие приемы женской поэзии, она коренным образом переработала и то и другое в духе не женской, а общечеловеческой поэтики. Там, где случайно это ей менее удавалось, образовывались у Ахматовой срывы. Этим-то срывам, кстати сказать, чаще всего и подражают ее многочисленные подражательницы.

Сейчас передо мною лежат два сборника, выпущенные не так давно молодыми поэтессами Ириною Кнорринг и Екатериной Бакуниной. О первой из них мне уже случалось упоминать в связи со сборником «Союза молодых поэтов».

Обе книжки принадлежат к явлениям «женской» лирики, с ее типическими чертами: в обеих поэтика недоразвита, многое носит в ней характер случайности

и каприза; обе книжки внутренним строением и самой формой стиха напоминают дневник, доверчиво раскрытый перед случайным читателем. У Кнорринг этот интимный тон более выдержан: он сказался и в темах, и в словаре, и в самом звуке стиха, и даже на обложке, где почерком автора обозначено: «Стихи о себе». Екатерина Бакунина не являет такого стилистического единства, о чем можно лишь пожалеть: всякая цельность хороша, поскольку свидетельствует о сознательности автора, а сознательность — всегда путь к совершенствованию. Однако точно такая обложка с тем же заглавием, по существу, подошла бы и к «Стихам» г-жи Бакуниной. Однако есть между этими книгами и существенные различия, которые, на мой взгляд, свидетельствуют скорей в пользу Ирины Кнорринг.

Влияние Ахматовой (пусть даже не вполне, не до конца понятое) придает стихам Кнорринг гораздо более литературный характер. Как и Ахматовой, Кнорринг порой удается сделать «женскость» своих стихов нарочитым приемом — и это уже большой шаг вперед. Той же Ахматовой Кнорринг обязана чувством меры, известною сдержанностью, осторожностью, вообще — вкусом, покидающими ее сравнительно редко. Зато она в сравнении с Бакуниной несколько бледна. Голос ее звучит не в пример чище, зато и слабее. Бакунина много увереннее и ярче, хотя уверенность ее часто куплена ценою незнания, а яркость — ценою стилистической небрежности, даже неряшливости. Рядом с Кнорринг она безвкусна. Кнорринг *женственна,* между тем как Бакуниной, видимо, близок душевный строй малявинских *баб,* о которых она сама упоминает сочувственно. От ее откровенных, даже слишком откровенных, признаний и наблюдений часто коробит. Темы вполне определенные, так сказать, даже не эротические, а сексуальные, весьма ее занимают. По ее стихам можно составить целую специальную биографию того женского «я», от имени которого книга написана. Г-жа Бакунина говорит с большой смелостью и с чрезвычайными подробностями, иногда оставляя за собой даже слишком «разверстые» признания советской поэтессы Марии Шкапской, к которой однажды слушатели гинекологического института явились депутацией — благодарить и ободрить. Между прочим, одна из тем г-жи Бакуниной — та же, что и у

Шкапской: о детях, которые могли бы родиться, но не родятся. Как человеческий документ стихи г-жи Бакуниной любопытны и даже трогательны. Ее горестное восклицание: «Я — женщина-евнух!» — способно вызвать искреннее сочувствие. К сожалению, *литературного* сочувствия все это как раз и не вызывает, скорее отталкивает его. Заметим, однако, что темы вышенамеченные удаются г-же Бакуниной более других. Темы «Родина», «Земля», «Люди» и т. д. рядом с «Материнством» и «Женским» у нее бедны содержанием и почти всегда трактованы вовсе банально.

Г-жа Кнорринг является в литературу шагом как будто шатким, неуверенным и порою неверным. Тем не менее хотелось бы ей предсказать более изящную литературную будущность, чем г-же Бакуниной. В ее сборнике несколько стихотворений можно назвать вполне удачными. Будем надеяться на дальнейшие встречи с этой еще неопытной, не нашедшей себя, но все-таки одаренной и чем-то милой поэтессой.

НИ СНЫ, НИ ЯВЬ

(Памяти Блока)

Это было 1 марта 1921 года, в Петербурге. Я шел по Театральной улице в Малый театр, на вечер Блока. По советскому времени было почти уже восемь, по-настоящему пять. Я не спешил, потому что люблю на улице это время дня и потому еще, что в душе был не прочь опоздать: в первом отделении предстоял доклад Корнея Чуковского о творчестве Блока. Было светло и пустынно. В Чернышевском сквере я услышал за собой торопливые легонькие шаги и тотчас ж — торопливый, но слабый голос:

— Скорее, скорее, а то опоздаете!

Это была мать Блока. Мы пошли вместе. Маленькая, сухая, с горячим румянцем на морщинистых щечках, она чуть не бежала рядом со мной и, почти задыхаясь, говорила без умолку: о том, что волнуется за Сашу, что боится, как бы Чуковский не наговорил пошлостей, и что мы вот-вот опоздаем. Потом — что я непременно, непременно должен зайти за кулисы к Саше, что у Саши побаливает нога, но главное, главное — как бы нам только не опоздать! Наконец мы пришли. Случайно места наши оказались рядом, но она, повертевшись, поволновавшись, вскочила и убежала, — должно быть, на сцену. Я больше ее не видел.

Никаких особенных пошлостей Чуковский не наговорил. О Блоке сказал он даже много верного, но так ловко, хлестко и смачно, что слушать его было неприятно. Блок вышел во втором отделении, после антракта. На нем был темно-серый, а может быть, черный пиджак в полоску. Спокойный и бледный, остановился посреди сцены и тотчас начал читать. То одну, то другую руку он прятал в карманы брюк. Он прочитал немного, всего лишь несколько стихотворений — с проникновенною простотой и глубокой серьезностью, о которой лучше всего сказать словом Пушкина — «с важностью». Он произносил слова очень медленно, связывая их едва уловимым напевом, внятным, быть может, только тому, кто умеет улавливать внутренний ход стиха. Читал отчетливо, ясно, выговаривая каждую букву, но при том шевелил лишь губа-

ми, не разжимая зубов. Когда ему аплодировали, он не выказывал ни благодарности, ни притворного невнимания, ни смущения. С неподвижным лицом опускал глаза, смотрел в землю и терпеливо ждал тишины.

Последним прочел он «Перед судом» — одно из самых безнадежных своих стихотворений:

Что же ты потупилась в смущеньи?
Посмотри, как прежде, на меня.
Вот какой ты стала — в униженьи,
В резком, неподкупном свете дня!

Я и сам ведь не такой — не прежний,
Недоступный, гордый, чистый, злой.
Я смотрю добрей и безнадежней
На простой и скучный путь земной...

То и дело ему кричали: «Двенадцать», «Двенадцать», но он, казалось, не слышал этого. Только глядел все угрюмее, сжимал зубы все крепче. И хотя он читал прекрасно (лучшего чтения я никогда не слышал) — все приметнее становилось, что читает он машинально, лишь повторяя привычные, давно затверженные интонации, и что это притворство ему мучительно. Публика требовала, чтобы он явился пред ней прежним Блоком, каким она его знала или воображала, — и он, как актер, играл перед ней того Блока, которого уже не было. Скажу откровенно: возможно, что с такой ясностью я увидел все это в его лице не тогда, а лишь после, по воспоминанию, когда смерть закончила и объяснила последнюю главу его жизни. Но ясно и твердо помню, что страдание и отчужденность наполняли в тот вечер все его существо. Это было так очевидно и так разительно, что, когда задернулся занавес и утихли последние аплодисменты и крики, мне показалось неловко и грубо идти за кулисы. У меня к нему было дело довольно важное для меня — я все-таки не пошел.

Тотчас после этого вечера он уехал в Москву, по приезде слег и уже не вставал до 7 августа — до самой смерти. Это, впрочем, общеизвестно. Общеизвестны и рассказы о его пребывании в Москве. Но о тех месяцах, что провел он в болезни, знаем мы очень мало — почти ничего. Он в это время писал — но что? Известно только, что не стихи: последние стихи («В альбом Пушкинскому Дому») написаны 5 февраля. Так что же? Ответа нет, и мы вряд ли скоро его получим: рукопис-

ное наследие Блока охраняется тщательно. По абсолютно точным сведениям, которые у меня имеются, кое-что было даже и уничтожено. В нашем распоряжении только шесть отрывков под общим заглавием «Ни сны, ни явь». Они помечены 19 марта, и хотя изданы — публика их почти не знает. Их содержание очень туманно и для понимания, хотя бы приблизительного, потребовало бы сложного анализа. Только последняя запись его почти не требует. Приведу ее целиком.

«— По вечерам я всегда обхожу сад. У заднего забора есть такое место между рябиной и боярышником, где днем особенно греет солнце. Но по вечерам я уже несколько раз видел на этом месте...

— Что?

— Там копается в земле какой-то человек, стоя на коленях, спиной ко мне. Покопавшись, он складывает руки рупором и говорит глухим голосом в открытую яму: "Эй, вы, торопитесь".

— Так что же?

— Дальше я уж не смотрю и не слушаю: так невыносимо страшно, что я бегу без оглядки, зажимая уши.

— Да ведь это — садовник.

— Раз ему даже ответили; многие голоса сказали из ямы: "Всегда поспеем". Тогда он встал не торопясь и, не оборачиваясь ко мне, уполз за угол.

— Что же тут необыкновенного? Садовник говорил с рабочими. Тебе все мерещится.

— Эх, не знаете вы, не знаете».

Общий смысл этого диалога совершенно ясен: дело идет о предчувствии. Можно бы даже *доказать,* что о предчувствии смерти, но и это, кажется, само собой ясно. Однако дело не в смерти. Конечно, довольно многозначительно, что мысль о ней занимала Блока в те дни. Конечно, весьма любопытно было бы сопоставить эту запись со стихотворением «Черти говорят». Но и там и тут совпадение могло быть более или менее случайно. Более примечательна сама ситуация диалога. Его «герой» передает нечто, о чем сам не знает, сон это или явь. Собеседник уверяет его в реальности происшествия, которому и дает самое простое объяснение, в ответ на что «герой», не возражая против такого объяснения, все-таки говорит: «Эх, не зна-

ете вы, не знаете». Иными словами, о самой реальности он считает необходимым знать еще что-то, чего не знает, кроме него, никто, то есть видеть ее второе, предчувственное или пророческое значение.

Эта склонность к пророческому истолкованию действительности была свойственна многим символистам. Потому так часты у них мотивы подслушивания, подсматривания: и тем и другим знаменуется попытка проникнуть в незримый, второй смысл действительности, которую рассматривали они как пророческий сон. Она была для них полна предвестий. «Вынюхиванию из воздуха» придавали они большое значение, и если эта способность порой заводила их в дебри, то все же надо признать, что нередко им удавалось и впрямь нечто «вынюхать».

Я вышел в ночь — узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот,
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.

Так начиналось одно из ранних стихотворений Блока. По своей медиумичности он стоял среди символистов, быть может, на первом месте. У него был тончайший слух — он умел улавливать отдаленный звук того, чему предстоит свершиться. Отчасти в этом и коренится властный, но смутный магизм его поэзии.

Еще в промежуток между 1907 и 1913 годами Блок написал цикл статей: «Религиозные искания и народ», «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура», «Ирония», «Дитя Гоголя», «Пламень», «Интеллигенция и революция». Они замечательны тем, что в них Блок не просто предсказывает будущую революцию, но говорит о ней как о событии *уже* происходящем, звук которого ему *уже* внятен: «Гоголь и другие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул... Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой... Тот гул, который возрастает так быстро... и есть “чудный звон” колокольчика тройки... Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке на верную гибель».

«Отдаленный гул», о котором здесь говорится, до́лжно, разумеется, отнести к категории снов, посте-

пенно становящихся явью. Но Блок последователен: эту явь он, в свою очередь, как нечто уже являющееся сном по отношению к тому, чему предстоит совершиться в более отдаленном будущем, может «уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта». Таким образом, прошлое для Блока есть сон о настоящем, но само настоящее — сон о будущем. Явь каждой предшествующей минуты — есть сон о последующей. Мы живем во сне и в действительности одновременно.

• • •

Он задолго предсказал характер революции, страшный, октябрьский, а не идиллический, февральский. Но его мысли о революции были неразрывно связаны с мыслями о желанном конце ложной гуманистической цивилизации, в которую выродилась былая гуманистическая культура. В разрушительной, жестокой и даже безобразной революции он видел преддверие созидательного, творческого, музыкального периода истории. Поэма «Двенадцать» родилась из одного стиха о гулящей Катьке, которая

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила,
С солдатьем теперь пошла.

Эта Катька вместе с двенадцатью красноармейцами, понабравшимися из лиговских хулиганов, будущих чубаровцев, для него символизировала сегодняшнюю революцию. Но он не кощунствовал, внезапно заканчивая поэму образом Христа, *невидимого за вьюгой,* ведущего этих двенадцать: он верил в конечную чистоту революции, в ее высокое призвание.

Никогда он не ставил знака равенства между революцией и большевизмом. В том и была его трагедия, что этот знак был поставлен действительностью — вопреки его чаяниям. Трагедия развивалась именно по мере того, как большевизм овладевал революцией — ронял и осквернял ее. Судьба России и судьба революции оказались не те, в какие он верил.

Оказалось, что «нараставший гул» нес с собою не то, что в нем чудилось Блоку.

Пророческие сны не обманули Блока в том смысле, что они оказались действительно пророческими. Но оказалось, что он умел их видеть, умел о них рассказывать — и не умел толковать. Блок был плохим историком — и потому плохим предсказателем. Он снов не поверил историей, предчувствий — рассудком, гармонии — алгеброй. Но этого мало: вместо того чтобы понять первую свою ошибку, он совершил еще и другую: усомнился в своем тайнослышании. Усомниться в чудесном даре — значит его утратить. В 1920 году Блок жаловался Чуковскому, что он «оглох», с некоторых пор ничего больше не слышит и потому ему больше не о чем писать стихи. Думаю, что глухота поразила его еще в 1919 году: во-первых, приблизительно в то время должна была ему окончательно уясниться его политическая ошибка; во-вторых, как видно из предисловия к «Возмездию», именно в июле 1919 года Блок пришел к убеждению, что ему едва ли удастся окончить эту поэму, над которой работал он восемь лет. Тогда же почти прекратилась над нею работа и он вообще перестал писать стихи — только три альбомных стихотворения им были с тех пор написаны. Таким образом, наступление «глухоты» можно датировать прекращением работы над «Возмездием».

Кажется, в Блоке все же осуществился идеал символизма: соединение поэта и человека. Можно сказать (и это будут не просто «слова»), что поэзией было пронизано все физическое существо его. С концом поэта должно было кончиться и оно. Оно два года сопротивлялось, но сопротивление ослабевало. Тот Блок, которого мы видели и слышали в Малом театре, был уже почти мертв. Мертвый Блок играл живого Блока. С ним случилось то самое, о чем он писал когда-то:

Как тяжко мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!

Как ему было тяжко — об этом лучше и не гадать, потому что здесь «тайны гроба», пред которыми лучше остановиться.

К больному Блоку никого не пускали задолго до

смерти. 3-го августа 1921 года одна общая наша приятельница прибежала ко мне из его дома и сказала, что началась агония. Потеря Блока была для нее большой личной потерей. Я стал, как водится, утешать ее, обнадеживать. Тогда, в последнем отчаянии, она подбежала ко мне и, захлебываясь слезами, сказала:

— Ничего вы не знаете... никому не говорите... уже несколько дней... он сошел с ума!

О ЕСЕНИНЕ

На столе у меня лежит книжка: «Сергей Есенин. Стихи и поэмы». Надо бы сказать: «Избранные стихи и поэмы», потому что сюда вошло сравнительно лишь немногое из написанного Есениным. Однако же — как характерно сейчас появление этого томика и как выразительно все в нем: состав, предисловие, даже объем, даже внешний вид!

В книжке всего 228 страниц небольшого, почти карманного формата. Издание самое скромное. Бумага тонкая, чтобы томик вышел не толст; переплетец коричнево-серый, мышиного цвета, и на нем всего только монограмма: С.Е. На коленкоровом корешке — полнее: «Сергей Есенин». И ничего больше. Какая разница по сравнению с теми изданиями, которые выходили при жизни Есенина и в первые месяцы после его смерти! Вся книжка словно старается не бросаться в глаза, пройти сторонкой, проскользнуть незаметно в карман читателя... У нее есть к тому основания.

Самоубийство Есенина так очевидно связано было с его разочарованием в большевицкой революции и нашло такой сильный отклик в кругах комсомола и рабочей интеллигенции, что начальство встревожилось и велело немедленно «прекратить есенинщину». Бесчисленные портреты Есенина, портреты его родных, знакомых и просто односельчан, виды деревни, где он родился, и дома, в котором он вырос, бесчисленные воспоминания о нем и статьи о его поэзии — все это разом, точно по волшебству, исчезло из советских газет и журналов. Зато появилось несколько статей, разъясняющих заблуждения Есенина и его несозвучность эпохе. Потом о Есенине замолчали вовсе. Самое имя его почти перестало упоминаться. Распродав (а может быть, и припрятав) сочинения Есенина, Госиздат новых изданий уже не печатал. Запретить Есенина было слишком неловко — его приглушили.

Став полузапретным, Есенин, однако же, не стал забвенным. Его помнят и тайно любят в России по сию пору. Издавать Есенина там сейчас дело не то чтобы нелегальное, но все же и не похвальное. Книжка,

о которой идет речь, выпущена частным издательством. Психология издателей отразилась на ее внешности. Она вышла потому, что отвечает читательскому спросу. Но она старается не слишком бросаться в глаза, потому что и спрос этот — полузапретный.

Полузапретных книг много в СССР: это как раз те самые, которые читаются наиболее охотно. Они появляются не иначе, как с казенными предисловиями, в которых изобличаются заблуждения авторов. Предисловий этих никто, разумеется, всерьез не принимает, но они делают свое дело: во-первых, играют роль фигового листа, во-вторых — приносят доход авторам-коммунистам. Это род косвенного налога или акцизного сбора: хочешь издать или прочитать не казенную книгу — уплати пошлину. Авторы предисловий суть служилые люди подсоветской Руси, кормящиеся за счет населения.

«Есенин не нашел в себе силы разлюбить то, что наш век велел ненавидеть... В свете грандиозных сдвигов последних лет, определивших путь крестьянского хозяйства к социализму на основе сплошной коллективизации, явственно обнаруживаются реакционные корни есенинского творчества. Теперь совершенно очевидна нелепость скороспелых попыток объявить Есенина после его смерти "национальным" и "подлинно крестьянским" поэтом. Место Есенина не в нашей эпохе, а позади ее».

Так сказано в предисловии. Объяснять трагедию Есенина тем, что он не предвидел и не оценил благ «сплошной коллективизации», есть, разумеется, лживая ерунда, порождение тупости и лакейства. Но что касается «несозвучности» Есенина советской эпохе — тут автор предисловия прав: тут он заметил то, что все знают и без него. Именно «несозвучность» и определила всю драму Есенина. Он уверовал в революцию, увидел в ней правду или, по крайней мере, путь к правде, связал себя с ней неразрывно — и, наконец, в ней разочаровался.

Друг мой, друг мой! Прозревшие вежды
Закрывает одна лишь смерть.

Когда Есенин прозрел, ему осталось лишь умереть. Его смерть потрясла великое множество людей (особенно молодежи), переживавших в ту самую пору

приблизительно то же, что пережил Есенин. Как я уже говорил, правительству это потрясение показалось опасным, оно наложило на память Есенина род запрета — и с точки зрения своих интересов было в значительной мере право.

Но время шло. Со дня смерти Есенина минуло более шести лет. Обстоятельства изменились. Из тех, кто отраженно пережил драму Есенина как свою собственную, — одни последовали за ним (припомним волну самоубийств, которой отмечены были в России 1925—1927 годы); другие, надломленные, но не сломанные, смирились иль затаились; третьи, махнув рукой, приспособились. Надо еще заметить, что кончилась и эпоха нэпа, которой, в особенности, было обострено разочарование Есенина и ему подобных. Словом, постепенно история Есенина перестала восприниматься так, как она воспринималась некогда, и стала значить совсем не то, что значила. Изменив свой смысл, она, однако ж, его не утратила. Можно даже сказать, что, несколько потеряв в политической остроте, она приобрела оттенок более глубокий, более отвлеченный, более возвышенный. Она стала общечеловечнее, сделалась близкой каждому, а не только тем, кто сам пережил то же самое.

Мне кажется, что сегодняшний читатель уже не воспринимает историю Есенина в конкретной связи с историей большевизма. Трагедия Есенина превращается вообще в трагедию человека, оскорбленного низостью того, что считал он своим идеалом. Раскаяние и бунт, отчаяние и разгул — вот что вычитывают сейчас в Есенине, уже не придавая особенного значения тому, в чем именно он раскаивается и против чего бунтует. Если угодно, мы тут присутствуем при очищении поэзии от слишком преходящего, слишком «гражданского». Время подергивает туманом частности, остается лишь сущность: драматическая коллизия и страдание, ею вызванное. Это страдание и этот мятеж сейчас особенно ясно вычитываются в Есенине; и то и другое дано на фоне такой же страдающей, такой же мятежной, так же утратившей свет России. Есенинский надрыв, с его взлетами и падениями, оказался сродни всей России. За это Есенина любили и любят, за это и должно его любить.

Впрочем, народы вообще любят смотреть на му-

чения поэтов. Русский народ — не менее, а, кажется, даже более, чем другие. Может быть, это потому, что сам он страдал более других: может быть, в муках поэтов он изживает свои собственные мучения — не только психологически, но и мистически, что уже гораздо серьезнее. В изничтожении русских поэтов, начавшемся вместе с началом самой поэзии, в ту ночь, когда Волынский избивал Тредьяковского, порой проступает нечто, похожее на заклание жертв. Не будем, однако же, углубляться в это. Каковы бы ни были причины, — люди любят смотреть на такие вещи, как дети на трепетание бабочек, умирающих на булавках: со смесью жалости и жестокости, ужаса и восторга, с ясно сознаваемым любопытством и смутным благоговением перед совершающейся тайной. Когда поэтический путь кончается трагической гибелью, народу кажется, что эта последняя точка прибавляет нечто и к самому творчеству. Должно быть, это потому, что такая гибель придает окончательную достоверность пройденным страданиям. Простодушные поклонники искусства всегда боятся искусственности. Они боятся истратить свое сочувствие на страдания ненастоящие. Трагическая смерть поэта успокаивает их, убеждая, что сочувствие было истрачено не напрасно. Фома неверный принял на себя тяжкий подвиг — знаменовать толпу, народ, хор.

Поэзия Блока в основах своих была большинству непонятна или чужда. Но в ней очень рано и очень верно расслышали, угадали, почуяли «роковую о гибели весть». Блока полюбили, не понимая, по существу, в чем его трагедия, но чувствуя несомненную ее подлинность. Любят всякое творчество, свидетельствующее об испепеляемой жизни, всякое, над которым можно поставить эпиграф: «Здесь человек сгорел». У нас это в особенности так. Может быть, впрочем, истинно велико только такое творчество. Точнее, может быть, всякое подлинное творчество есть самосожжение поэта — «священная жертва». Трагедия Есенина была гораздо менее сложна, менее значительна по внутреннему своему смыслу, чем блоковская; Есенин к тому же был менее мастером, своим страданиям, как и страстям, не умел он придать столь возвышенной формы, — но подлинность самой его трагедии остается несомненной.

«СЕВЕРНОЕ СЕРДЦЕ»

«Северная Пальмира»... Если не ошибаюсь, традиция *воображать* Петербург не таким, каков был он в действительности, возникла одновременно с самим Петербургом. Его очень рано начали называть Парадизом. И хотя ничего, так сказать, абсолютно райского не было в этом городе, только что восставшем «из тьмы лесов, из топи блат», — все-таки это прозвище в некотором смысле уже подходило к нему, если принять во внимание, что по отношению ко всей остальной России он сразу представил собою нечто необыкновенное, поражающее воображение, даже фантастическое. Впоследствии ряд обстоятельств, отчасти исторических, отчасти же относящихся к истории словесности и других искусств, привел к тому, что воображаемый Петербург укрепился в сознании России на равных правах с действительным. Может быть, действительный был даже несколько заслонен воображаемым. Так сделался он Северной Пальмирой, в которой царствовала Северная Семирамида, Северная Минерва. Действительность, впрочем, старалась в себе воплотить мечту, и хотя Петербург не был Пальмирой, а Екатерина не была ни Семирамидой, ни, в особенности, Минервой, — все-таки эти прозвища в известной степени отвечали реальности или хотя бы какой-то одной ее стороне. Традиция, таким образом, укреплялась. Постепенно она распространилась не только на Петербург, но и на всю Россию. В «Душеньке» Богдановича, в анакреонтических песнях Державина, позже — в картинах Венецианова возникала полувоображаемая, ложноклассическая Россия, одновременно и далекая от подлинной России Фонвизина, Радищева, Болотова, и все-таки выражавшая нечто реально существующее, истинно и глубоко русское.

Парадизный, пальмирный, эрмитажный Петербург жил полною жизнью больше ста лет. Молодой Пушкин еще застал его. К молодому Пушкину он обернулся проказами гвардейских шалунов, преданиями балетной школы, закулисными приключениями Никиты Всеволожского и Павла Нащокина. Первый

удар был ему нанесен наводнением 7 ноября 1824 года, второй, уже сокрушительный, — 14 декабря 1825 года. Этими двумя датами можно определить возникновение второго, быть может, столь же фантастического, но уже иначе воображаемого Петербурга — двуликого, мрачного, демонического. Отсюда идет вторая традиция в восприятии и изображении города. Она начинается «Медным Всадником», а затем, вплоть до 25 октября 1917 года, живет и видоизменяется в творчестве Некрасова, Достоевского, Блока, Андрея Белого.

Таким образом, мы имеем две традиции, две линии *снов о Петербурге*. После «Медного Всадника» первой из них уже не было суждено воскреснуть в сколько-нибудь значительных произведениях литературы. Однако ж, она если не воскресла, то заметно отразилась в живописи и театре начала нынешнего столетия. Слегка тронутая элегическим комизмом, она явно присутствует в полотнах и декорациях Бенуа, Лансере, Сомова, Судейкина. Она есть даже у Добужинского, воображение которого, впрочем, уже глубоко затронуто Достоевским. В виде уже гротескном она еще раз прозвучала в некоторых постановках «Летучей мыши». И вот, несколько неожиданно, ей суждено было еще раз сказаться в поэзии: я имею в виду «Северное сердце», новую книжку стихов Ант. Ладинского*.

Петербург прямо назван в ней, кажется, только раз или два, но образ Петербурга присутствует очень явственно едва ли не во всех пьесах, составляющих этот небольшой сборник. Это, однако ж, отнюдь не воспоминания. Ладинский говорит не о прошлом, а о том, что видится ему в данное мгновение. Мир, созидаемый его поэзией, весь пронизан не воспоминаниями, а видениями Петербурга. Он ими подернут, как дымкою. Все, что Ладинский видит, он видит как бы сквозь сон о Петербурге. Но самый этот сон — отраженный: в нем повторилось то воображение о Петербурге, которое, как уже сказано, в русской поэзии пресеклось сто лет тому назад. Мне кажется, это и есть главная черта книги, главная особенность ее, в высшей степени интересная психологически и литературно: она

* «Северное сердце», стихи Ант. Ладинского. Издательство «Парабола», Берлин, стр. 57.

свидетельствует о том, какой силой порой обладает литературная традиция: для Ладинского она стала вполне реальным переживанием. Петербург, созданный воображением его дальних предков, стал не только его излюбленной и драгоценной темой, но и источником самых живых его эмоций. Это именно так, потому что Ладинский вполне погружен в настоящее, в самое современное и вовсе не петербургское, — дело все только в том, что он ни на миг не расстается со своим сном о несовременном, о петербургском. Северным сердцем владеет Северная Пальмира.

Реальность, видимая сквозь сны, сама становится сном, видением. Все в поэзии Ладинского легко, непрочно, минутно, все истаивает прозрачным снежком. Все как будто ненастоящее, но все намекает на настоящее. Отсюда — естественный, очень понятный и, в сущности, не новый переход к теме театра и балета, благо и тут — одна из «заветных» петербургских тем. Мир декораций, кисеи, тарлатана, румян и пудры Ладинскому мил и близок и так же непрочен, как его петербургские сны. Но сны рассеиваются, декорации улетают ввысь или легко сгорают от одной искры. С ними обречена страдать и гореть Прекрасная Дама Ладинского — маленькая балерина (как сгорает она у Андерсена, по-видимому — одного из его любимых авторов). А пока что — ногу ей жмет стальной башмачок: действительность. Этой-то болью проникнуты очень тонкие, очень легкие, нередко очаровательные, чрезвычайно искусные и богатые ритмами стихи Ладинского. Полагаю, что эта книжка — как раз одна из тех, которые подтверждают, что молодая эмигрантская литература существует и развивается. И еще: что она может и хочет быть по духу своему глубоко русской.

О ГОРГУЛОВЩИНЕ

В последние годы как-то само собою скопилось у меня целое собрание диких, нелепых книжек, изданных в эмиграции. Постепенно эта коллекция литературных (чаще всего поэтических) бредов возрастает. Одно из самых видных мест занимают в ней творения человека, наделенного несомненным поэтическим даром, но решительно взбалмошного и глубоко невежественного. Волнуют его преимущественно политические проблемы, в которых он безнадежно запутался; обладая неистовым темпераментом, он обрушивает свою ярость на все и вся без разбора: на «жидов», на П.Н.Милюкова, на ген. Миллера, на фабриканта Рено, у которого он работает, на поэтессу Марину Цветаеву и на И восьмеричное, коего он не признает, на буквы Ѣ и Ъ, а также на запятые, начисто изгнанные из его книг. Другой бредовой автор к политике почти безразличен; его занимают темы более отвлеченные, философические; начитавшись, должно быть, каких-нибудь теософских брошюр, вообразил он себя новым воплощением Пушкина (ну, разумеется, Пушкина!), с помощью простого тире присоединил его фамилию к своей — и готово: чувствует себя гением; пишучи о Татьяне пушкинской, он в примечании поясняет: «Действующее лицо в моем романе “Евгений Онегин”»; никакого понятия о поэтической грамоте он не имеет, — очевидно, утратил его по дороге между первым и вторым воплощением. Третий чудак (кстати сказать, человек даже небезызвестный в иной, нелитературной области) вывернул свою фамилию наизнанку и накропал сборник пошлейших стишков, подписанных именами разных поэтов, тоже вывернутыми наизнанку: тут есть и Никшуп, и Вотномрел, и Нинуб, — видимо, дело тоже не обошлось без перевоплощения. Четвертый... Но не довольно ли? Читатель уже составил себе известное представление о моей коллекции.

Я заговорил о ней вот по какому поводу. В самом начале этого года поэт В. Смоленский принес мне в подарок брошюру в зеленой обложке, с заглавием «Тайна жизни скифов» и с пометкою: Париж, 1932.

Перелистывая книжку за чаем, я увидал, что она вполне подходит для моего собрания. Помню отчетливо: мы еще посмеялись, что на сей раз даже само слово *бред* так прямо и обозначено на обложке: сочинителю книжки угодно было явиться в литературе под именем *Павла Бреда*. Впрочем, вслед за тем, в скобках, прибавлено было: Горгулов. Так поступают многие дилетанты: придумав себе псевдоним, долженствующий выразить некую авторскую сущность (подобно тому, как в старинной драматургии сущность героев выражалась их прозвищами — Милон, Стародум, Ворчалкина и т. д.), — тут же они означают и настоящую свою фамилию, вероятно, затем, чтоб богиня Славы впоследствии все-таки не ошиблась адресом.

Получив книжку Горгулова, я собирался написать зараз обо всей коллекции. Однако же, темы и книги более важные или злободневные меня отвлекали. Так я и не написал о Горгулове — вплоть до того дня, когда за словом последовало у него дело, когда поступок, столь же бессмысленный, как его писания, решил его жалкую участь, а нас всех поверг в скорбь и смущение.

Книжка в зеленой обложке лежит передо мной. На ее заглавном листе, наискось, с франтоватой небрежностью, сделан автограф — ловким, нарядным почерком самовлюбленного человека. Об «идеях», которые высказал (или лучше — выкрикнул) в своей книжке Горгулов, я уж теперь не стану говорить по существу. Во-первых, после процесса они стали общеизвестны; во-вторых — просто нелюбопытно разбираться еще раз в этой бессмысленной, экстатической мешанине, к тому же изложенной совершенно безграмотно (Горгулов слаб даже в простой орфографии); в-третьих — и это самое главное — горгуловская бессмыслица по происхождению и значению ничем не отличается от бессмыслиц, провозглашаемых (именно провозглашаемых — пышно, претенциозно и громогласно) в других сочинениях того же типа. Форма и содержание этих бредов, по существу, безразличны. Существенно в них только то, что, подобно бредам, известным психиатрии, они суть симптомы, свидетельствующие о наличии некой болезни. Но тут приходится всячески подчеркнуть, что на сей раз дело идет отнюдь не о психических недомоганиях. О, если бы дело шло просто о

сумасшедших! К несчастью, эти творцы сумасшедшей литературы суть люди психически здоровые. Как и в Горгулове, в них поражена не психическая, а, если так можно выразиться, идейная организация. Разница колоссальная: нормальные психически, они болеют, так сказать, *расстройством идейной системы.* И хуже всего, и прискорбней всего, что это отнюдь не их индивидуальное несчастье. Точнее — что не только они в этом несчастье виноваты. В них только с особой силой сказался некий недуг нашей культуры. Совершенно трагично то, что в этих идейных уродствах, как в кривом зеркале, отразились отнюдь не худшие, а как раз лучшие, даже, может быть, драгоценнейшие свойства русской души, русского сознания. Однако то обстоятельство, что с искажениями такими нам приходится сталкиваться все чаще и чаще, что они становятся явлением очевидным и назойливым, — должно же заставить нас, наконец, обратить на них внимание. Великодушие и мудрость великого народа, среди которого мы живем, проявились в горгуловской истории замечательно. Те же великодушие и мудрость постепенно дадут нам возможность, разумеется, не забыть о ней, но все же ее залечить, как душевную рану. Политическая острота момента пройдет. Но горгуловщина как наше внутреннее дело, как болезнь нашей культуры не должна быть забыта. Напротив, о ней следует говорить, наконец, со всей прямотой, со всем мужеством, как бы нам это ни было тяжело и горько.

Петром Великим Россия была «поднята на дыбы». Это парадоксальное и опасное состояние дало себя чувствовать тотчас, уже в XVIII столетии. На протяжении девятнадцатого оно породило в русской жизни ряд глубочайших противоречий, поставило перед русским сознанием ряд сложнейших, порою мучительнейших вопросов. Церковь, власть, народ, интеллигенция — все стало «вопросами». Стремление разрешить их не компромиссно, не практически, но в самом корне, в духе высшей правды и справедливости, стремление, характерное для русской души и само по себе прекрасное, — привело к тому, что все вопросы осложнились и углубились до чрезвычайности. Для русского человека они стали *проклятыми.* И чем проклятее они были, тем жгучее становилось в его душе стремление разрешить их не для себя только и не

только в пределах российской надобности, но во всем их философском и религиозном объеме, во всем универсальном значении. Мучительно ища света себе, мы непременно хотели дать свет и выход и для всего мира. Именно из этого мучительства родилась идея русского мессианства: бессилие породило мечту о чудесной силе. В свою очередь, этому обстоятельству мы обязаны тем, что русская литература стала пророчественной по духу. Действительно, многими вспышками ее молнийного света озарена и Европа. Но тут же, отсюда же начинается и ее недуг.

Уже с середины прошлого века (с шестидесятых годов в особенности) умственно всколыхнулись новые слои русского общества, в культурном отношении средние и низшие. «Вопросы» проникли в самую толщу их — и подверглись бурному обсуждению, редко основанному на действительном понимании обсуждаемого. Философские импровизации стали страстью «русских мальчиков». «Легенда о Великом Инквизиторе» есть произведение гениальное и подлинно пророческое, — но не надо забывать, что за Ивана Карамазова его сочинил Достоевский. Подлинный Иван Карамазов философствовал, пожалуй, еще смелей и решительней по размаху, но и неизмеримо ниже по существу. Вслед за Иваном принялся философствовать Митя — опять же не Митя Достоевского, а Митя подлинный, тоже очень хороший, очень несчастный, но ведь и пьяный, и всячески заблудившийся, и, главное, — малокультурный человек. За Митей последовали другие персонажи — до бесов включительно. Российское философствование все выигрывало в размахе, не выигрывая в значительности.

Настал век двадцатый. Две войны и две революции сделали самого темного, самого уже малограмотного человека прямым участником величайших событий. Почувствовав себя мелким, но необходимым винтиком в огромной исторической мясорубке, кромсавшей, перетиравшей его самого, пожелал он и лично во всем разобраться. Сложнейшие проблемы религии, философии, истории стали на митингах обсуждаться людьми, не имеющими о них понятия. Обсуждения велись тем более смело, что «вопросы» оказались отчасти не разрешенными вовсе, отчасти же разрешенными так тонко и сложно, что «ответы» были невразумительны

для вопрошающих. Тогда-то идейная голь занялась переоценкой идейных ценностей. Пошло философствование повальное. С митингов, из трактиров оно перекинулось в литературу, заставляя жалеть об изобретении книгопечатания и без особого восхищения думать о свободе печати и слова. На проклятые вопросы в изобилии посыпались проклятые ответы. Так родилась горгуловщина — раньше Горгулова. От великой русской литературы она унаследовала лишь одну традицию — зато самую опасную: по прозрению, по наитию судить о предметах первейшей важности.

Никакого отпора этой волне идейного самоуправства и интеллектуального бесчинства оказано не было. Куда там! Профессора, поэты, философы, движимые то сентиментальным народничеством и окаянною верою в гениального самородка, то боязнью что-то упустить, от чего-то отстать, считали долгом «чутко прислушиваться» к любой ереси, к любой ерунде, исходящей из «недр» и «масс». Творчество Хлебниковых и Маяковских, этих ранних Горгуловых, гутировалось и изучалось — оно гутируется и изучается до сих пор. Кретин и хам получили право кликушествовать там, где некогда пророчествовали люди, которых самые имена не могу назвать рядом с этими именами. За крупными кретинами и страшными горланами шли другие — только помельче. Они очутились и в эмиграции.

Я долго думать-то не стану,
Исторью мира напишу, —

пищит Колосовский-Пушкин. Ни трудностей, ни авторитетов для этих людей не существует. Ни познаний, ни умения они не имеют и иметь решительно не желают, ибо гордятся своей гениальною интуицией.

Мы — дики! Мы — дики!
Без нот мы поем! —

с гордостью восклицает Горгулов. Для этих людей невежество — как бы гарантия против шествования избитыми путями: избитых путей они боятся пуще огня. Они даже требуют преклонения перед ихнею дикостью:

Лесись, лесье!
Дичись, зверье!
Преклонись. людье!
. . . .

У людья — Кавказ.
У дичья — как раз:
Ни грехов, ни людей,
Ни троп, ни дорог,
И лишь в дикости Лес
От Начала по днесь,
Не зная культуры, не зная людья,
Он блюдет лишь законы дичья...

(Горгулов)

Мыслить критически эти люди не только не в состоянии, но и не желают. Любая идея, только бы она была достаточно крайняя, резкая, даже отчаянная, родившаяся в их косматых мозгах или случайно туда занесенная извне, тотчас усваивается ими как непреложная истина, затем уродуется, обрастает вздором, переплетается с обрывками других идей и становится идеей навязчивой. Тяжело сказать это — но, кажется, горгуловская «идея» наполовину вышла из блоковских «Скифов». Если бы Блок дожил до Горгулова, он, может быть, заболел бы от стыда и горя.

В эмиграции нет, конечно, людей, разделяющих несчастную «идею» Павла Горгулова. В этом отношении мы можем от него отмежеваться со спокойною совестью. Но от горгуловщины как метода мысли и творчества нам отмежеваться труднее. Горгуловы печатаются в наших журналах, заседают в редакциях, выступают в литературных собраниях. Мы их читаем, мы с ними беседуем на равной ноге, мы пишем статьи об их творчестве. Об одном маленьком Горгулове некий прославленный писатель воскликнул с восторгом: «У него в голове священная каша!»

С этой мечтой о каше, которая на поверку оказывается отнюдь не священной, пора покончить раз навсегда. Надо поменьше и поосторожней пророчествовать самим, чтобы не плодить пророчества идиотские и поступки страшные. Публичные сборища, в которых каждый олух и каждый неуч, заплатив три франка «на покрытие расходов», может участвовать в обсуждении «последних тайн» и в пророчествованиях апокалипсического размаха, — такие сборища нам решительно вредны. Они нам в умственном смысле не по карману. Нам нужней и доступней — школы грамотности, «эмигркульты» — подобие пролеткультов. Надо учить невежд элементарным вещам и внушать им идеи старые и простейшие, а не надеяться (впрочем, довольно лице-

мерно и демагогически), будто они помогут нам высидеть идеи новейшие и сложнейшие. Людей, к тому вовсе не подготовленных, не следует призывать к построению новых, мистических градов — полезнее и честнее будет, ежели мы их сперва научим прилично вести себя в граде старом — к примеру сказать, в Париже.

EROTOPAEGNIA

Брюсовские «Эротопегнии» были впервые отпечатаны в Москве, в 1917 году. Выпущенное без обозначения типографии, «на правах рукописи», в количестве 305 нумерованных экземпляров, это издание, претендующее на изящество, но, в сущности, довольно небрежное, вскоре сделалось необходимою принадлежностью всякой снобической и нуворишской библиотеки. Большевицкие вельможи считали его признаком тонкого вкуса и культурного лоска. Благодаря надписи: «Издание в продажу не поступает», «Эротопегнии» продавались очень успешно, а в голодные годы, 1918—1922-й, принадлежали к числу тех «валютных» книг, которые без труда разменивались на муку, масло, сахар. В 1921 году, в Петербурге, я сам просуществовал на «Эротопегнии» чуть ли не целый месяц, продав их первому петербургскому дэнди той поры: айсору, чистильщику сапог, сидевшему со своим ящиком на углу Мойки и Невского. Уже в те времена скептики высказывали подозрение, что истинный тираж «Эротопегний» значительно превосходит триста пять экземпляров. Кажется, они были правы. Недаром теперь, через пятнадцать лет после того, как издание было исчерпано, «Эротопегнии» в изобилии появились на книжном рынке эмиграции: по-видимому, рынок советский ими перенасыщен. Как бы то ни было, они «омолодились», заняли место среди парижских книжных новинок — и это дает мне повод сказать о них несколько слов.

«Эротопегнии» суть собрание эротических стихотворений латинских авторов в переводе Валерия Брюсова. Брюсов был знатоком латинской литературы, — не случайно над переводом «Энеиды» трудился он много лет. Будучи по самой литературной природе своей склонен ко всякой эротике, он, разумеется, не мог пройти мимо «отреченных», «запретных» произведений латинской Музы. Приступая к их переводу, он оставался верен себе. Но вот, я вновь перелистываю книгу через пятнадцать лет после ее выхода, и вновь, как тогда, мне становится как-то грустно: брюсовский

труд представляется мне глубоко ненужным, затраченная поэтом энергия — совершенно напрасной.

В эту книгу вошли отрывки из Овидия, Петрония, Сенеки, Марциала, Пентадия, Авсония, Клавдиана, Луксория, а также из анонимных Приапеевых песен. Как видит читатель, большинство авторов принадлежит к числу тех, кого принято называть poetae minores. К тому же Пентадий, Авсоний, Клавдиан и Луксорий относятся уже к эпохам упадочным. В предисловии к своим переводам Брюсов говорит, что им избранные стихи «сохраняют до сих пор все очарование, всю силу, всю убедительность художественных созданий». К несчастию, именно с этим мнением согласиться всего труднее. «Эротопегнии» могут служить выразительным документом эпохи или, точнее, — нескольких эпох, психологически нам уже одинаково чуждых. Но как «художественные создания» все эти стихи, в том числе (да простит меня Аполлон!) Овидиевы, — право же, не Бог весть как художественны. Боюсь даже, что они не художественны вовсе.

Теория словесности — область темная и все еще недостаточно разработанная. Может быть, окончательная ясность в ней и недостижима, — но это уже вопрос особый. В теории словесности разница между поэзией любовной и поэзией специфически эротической не установлена. Однако ж, на практике мы эту разницу научились чувствовать, и нужно думать — настанет такое время, когда чистая эротика, вместе с чистою порнографией, будет исключена из поэтической области вовсе. В лучшем для нее случае она будет отнесена к разряду скандированной дидактики.

Поэзия религиозна по самой своей природе. Художественно лишь то, что корнями уходит в миф, христианский или какой угодно. Отрыв от земли всегда свойственен истинной любовной поэзии, независимо от того, каков состав положительных верований поэта, и даже независимо от того, сознает ли он себя человеком таких верований. Здесь культурная традиция оказывается сильнее и действеннее прямого религиозного сознания. Вся любовная лирика христианской эпохи в той или иной степени готична. В ней нет или почти нет чистой эротики, бескрылой, приземистой, материалистической, а потому и неизбежно нехудожественной. Я вовсе не хочу, разумеется, сказать,

что художественна только христианская, послеготическая любовная лирика. Но я хочу сказать, что в любовном стихотворстве латинского мира художественно лишь то, что не дидактично и не эротично в специфическом смысле этого слова. Прекрасны, например, любовные стихи Виргилия и Катулла, но это потому, что в них присутствует, так сказать, готика античности. Очень сомнительно, чтобы Виргилий или Катулл веровали в Венеру или Амора. Но миф о Венере и Аморе был для них жив, как он опять жив для нас. Из этого кладезя черпали они те самые вполне религиозного строя переживания, которые черпаем и мы. Зато решительно никакого мифа не существовало для Лукреция: потому-то и трудно увидеть что-либо поэтическое в его гексаметрах, посвященных эротической теме. Есть прекрасное и в иных *любовных* стихах того же Овидия, найдется оно и у Марциала, — но как раз не в тех грубо эротических, всего только *эротических* пьесах, которые выбрал Брюсов. Конечно, он был в своем выборе совершенно последователен, ибо его целью было составить сборник именно эротических стихов. Но в том и заключается вся беда, что самая цель оказалась не художественная. Поэты, которых пришлось привлечь Брюсову, принадлежат к эпохе воистину *мрачной*. Свет античный для них померк, христианский еще не зажегся. В любви нет для них ничего, кроме факта и акта. Их страсть рассудительна, их улыбка груба и уныла. О любви они говорят с угнетающей деловитостью, их стихи так же скучны и прозаичны, как чувства, лежащие в основе этих стихов. Что же остается? Блеск чисто внешний, я бы сказал — даже не поэтический, а филологический, очарование латинской речи, впрочем кое-где уже тронутой порчею. Но и это очарование дается только тому читателю, которому доступен напечатанный тут же латинский текст. Самые переводы Брюсова — добросовестны, точны — и совершенно не поэтичны. В погоне за точностью он на каждом шагу прибегает к инверсиям, до такой степени затемняющим смысл, что для понимания стихов порою приходится обращаться к подлиннику. По-видимому, он стремился к тому же повторить по-русски строй речи латинской — задача оказалась невыполнима. Читать эти стихи, судорожно-стиснутые, скрюченные, как обгорелые трупы, — су-

щее наказание. Любители поэзии не получат от этой книги никакой радости. Любители эротических изданий — тоже, потому что приложенные к книге картинки, заимствованные из книг восемнадцатого столетия, довольно банальны, а главное — воспроизведены чрезвычайно неудачно: до такой степени неразборчиво, что иной раз трудно и понять, в чем дело.

В заключение прибавлю, что самое появление этого издания на эмигрантском книжном рынке кажется мне прискорбным. Известно, что зарубежные издательства переживают очень тяжелые времена. Было бы слишком прискорбно и даже отчасти стыдно видеть, как на второсортное старье, привозимое из советской России, покупатели тратят средства, которые с большей пользой для них самих могли бы они истратить на приобретение книг, выпускаемых здесь, сейчас.

«ЮНКЕРА»

Русская «честная», «передовая» критика, та, что упорно звала писателей «сеять разумное, доброе, вечное» и (надо ей отдать справедливость) сама весьма доблестно занималась тем же, — состояла из людей, разумеется, глубоко порядочных, отчасти даже подвижников. Ее недостатком было лишь то, что, вполне зная толк в добродетели (в особенности гражданской), она несравненно меньше понимала в искусстве. Пожалуй, даже и не хотела знать, ибо всякое художество почитала как бы лишь прикрасою того «разумного, доброго, вечного», которое до́лжно любить без всяких прикрас. Всякое мастерство почитала она напрасной, а то и лишней искусственностью, наивно думая, будто бывает искусство без искусственности. В Пушкине она не отказалась ценить то, что в свой «жестокий век» он «прославил свободу», но, в сущности, не считала его человеком серьезным. Устами Писарева, человека кристальной честности, способного падать в обморок, когда он слышал неправду, — она не постеснялась от Пушкина и отречься. В писателе она умела ценить лишь «идеи». Пушкинские идеи слишком глубоко спрятаны в форме — передовая критика не умела их находить.

Формалисты были людьми противоположной крайности, противоположного заблуждения. Эти хотели исследовать одну только форму, презирая и отметая какое бы то ни было содержание, считая его не более как скелетом или деревянным манекеном для набрасывания формальных приемов. Только эти приемы они и соглашались исследовать: не удивительно, что в глазах Шкловского Достоевский оказался уголовно-авантюрным романистом — не более. Как исследователь литературы Шкловский стоит Писарева. Как нравственная личность Писарев нравится мне гораздо больше.

В действительности форма и содержание, «что» и «как», в художестве нераздельны. Нельзя оценивать форму, не поняв, ради чего она создана. Нельзя проникнуть в «идею» произведения, не рассмотрев, как оно сделано. В «как» всегда уже заключается известное

«что»: форма не только соответствует содержанию, не только с ним гармонирует — она в значительной степени его выражает. Формальное рассмотрение вещи всегда поучительно, не только потому, что из такого рассмотрения может быть почерпнут рецепт для создания других вещей (я даже думаю, что на практике такие рецепты слишком часто оказываются неприложимы), но и потому, что здесь, отсюда, с этой стороны порой открывается самая сердцевина произведения, самая подлинная его «философия». В искусстве ничто не случайно. Иногда одна маленькая подробность, чисто формальная и с первого взгляда как будто даже незначительная, несущественная, оказывается ключом ко всему замыслу, тем концом нитки, потянув за который мы разматываем весь «философический» клубок. Это вовсе не значит, что в данном произведении заключен какой-то ребус, который читатель должен разгадывать, причем автор лукаво спрашивает: разгадаешь или не разгадаешь? Это значит лишь то, что форма довлеет содержанию, что мысль художника ищет выразить себя в форме и иначе, как в данной форме, не может быть им выражена. Художник выражает мир таким, каким он ему видится, а что значит такое ви́дение — это, быть может, ему самому не более ясно, чем его читателю. Читатель может «открыть» в произведении больше, чем автор *сознательно* хотел выразить. Критик есть только внимательный читатель. Критик порою тянет за конец нитки — и вычитывает то, что, пожалуй, будет новостью для самого автора, хотя эта новость, несомненно, заключена в произведении.

В «Юнкерах» Куприна* таким концом нитки мне представляется подзаголовок: «Роман». Да не посетует на меня автор, если я, потянув за этот конец, при помощи объективного рассуждения попробую вытянуть из «Юнкеров» то, что в них вложено лишь инстинктом автора и, может быть, им самим не было до конца сознано. Мое рассуждение будет формально, но тем-то и драгоценна форма, что в ней выражается та последняя, та самая сокровенная мысль художника, которая в одном только содержании не может быть

* А. Куприн. Юнкера. Роман. Изд-во «Возрождение». Париж, 1933. Стр. 326.

выражена. Она выражается на пересечении содержания с формой.

Что такое роман? В сущности, мы не имеем точного определения этой формы литературного творчества. Как бы, однако, ни определять его, существенным и бесспорным признаком романа во всяком случае окажется наличие единой, планомерно развивающейся фабулы, основанной на столкновении интересов, страстей, характеров между довольно значительным числом персонажей. Вот этого-то единства фабулы мы в «Юнкерах» и не встретим прежде всего. Имеется, в сущности, единственный герой, юнкер Александров. В книге рассказано его пребывание в юнкерском училище, показан ряд его увлечений, сердечных, литературных и других, намечен ряд впечатлений, им выносимых из жизни, но все события и все встречи с людьми, в конце концов, оказываются совершенно эпизодическими. Люди, появляющиеся, скажем, на первых страницах, затем исчезают, чтобы уже не появиться ни на одной из последующих. Сыграв известную роль в развитии одного эпизода, они уже не влияют на ход дальнейших. Отдельные эпизоды и персонажи порою описаны чрезвычайно подробно — однако ж, эти подробности оказываются несущественны для развития фабулы. Персонажи, связанные с главным действующим лицом, сплошь и рядом не связаны между собою, сплошь и рядом не знают ничего друг о друге. Отдельные частности, выписанные вполне колоритно, затем, в свою очередь, исчезают бесследно, никак не связываясь с ходом действия. Кажется, Чехов сказал, что если в рассказе, романе или повести упоминается ружье, то оно должно рано или поздно выстрелить — иначе оно не должно упоминаться. В «Юнкерах» — великое множество таких нестреляющих ружей: людей и событий, в смысле сюжетосложения вовсе не нужных. Больше того: из «Юнкеров» можно, кажется, вынуть любой эпизод или любое действующее лицо — без ущерба для того, что можно бы назвать единством действия. В конце концов, приходится прийти к выводу, что Куприн написал роман без фабулы — то есть нечто, до чего не доходил и самый бесфабульный из русских (и, вероятно, не только русских) писателей — Чехов.

Спрашивается в таком случае: да верно ли, что «Юнкера» — роман? Не вернее ли будет назвать их

просто повествованием о некоем юнкере, в которого, может быть, заложены некоторые черты автобиографические, или рядом воспоминаний об Александровском юнкерском училище и о Москве восьмидесятых годов прошлого века? Сделать это, конечно, можно. Тот, кто сделает это, кто мысленно отбросит подзаголовок «роман», — по-своему будет прав, тем более что, на первый взгляд, вовсе ведь даже и не существенно и не важно, зовется ли книга романом, автобиографией, мемуарами или еще как-нибудь. Но правота эта будет узкая, односторонняя, непроникновенная, замена же слова «роман» каким-нибудь другим словом тотчас скажется на восприятии читаемой книги и помешает понять ее «философию».

«Философия» эта, пожалуй, не заключает в себе никакой особенной глубины или остроты. Но она чрезвычайно существенна для понимания того лирического импульса, которым создана книга. Куприным пройден немалый писательский путь. Писал он рассказы, повести, романы, в которых единство фабулы соблюдалось строго, «лишних» людей и событий не было, все ружья стреляли, где им полагается. И вот — захотел написать нечто такое, в чем все эти законы романического писания были бы не только нарушены, но просто как-то выброшены за борт. И весьма знаменательно, совсем не случайно и, конечно, уж вовсе не по теоретико-литературному недоразумению эту вещь он все же назвал романом. Что это значит? Это значит, что для художника, много видевшего, много творившего, сама жизнь, в ее случайной, непреднамеренной пестроте, в мелькании людей и событий, как будто ничем не связанных, — порой вдруг открывается как некое внутреннее единство, не разрушаемое кажущейся разрозненностью. Куприн словно бы говорит: вот вам жизнь, как она течет в своей кажущейся случайности; вот жизнь, как будто лишенная той последовательной целесообразности, которую придает ей в романе сознательная воля автора; но и без видимой целесообразности, она сама собою слагается в нечто единое и закономерное; все случайно и мимолетно в жизни простоватого, но милого юнкера, — а глядишь — получается нечто цельное, как роман.

Вот если мы хорошо поймем эту философию книги, то нам откроется и то подлинное, очень тонкое,

смелое мастерство, с которым Куприн пишет «Юнкеров» как будто спустя рукава. Мы поймем, что кажущаяся эпизодичность, кажущаяся небрежность и кажущаяся нестройность его повествования в действительности очень хорошо взвешены и обдуманы. Простоватость купринской манеры на этот раз очень умна и, быть может, даже лукава. Куприн как будто теряет власть над литературными законами романа — на самом же деле он позволяет себе большую смелость — пренебречь ими. Из этого смелого предприятия он выходит победителем. Единство фабулы он мастерски подменяет единством тона, единством того добродушного лиризма, от которого мягким, ровным и ласковым светом вдруг озаряется нам стародавняя, несколько бестолковая, но веселая Москва, вся такая же, в сущности, милая и чистосердечная, как шагающий по ее оснеженным улицам юнкер Александров.

В. РОПШИН (Б. САВИНКОВ). КНИГА СТИХОВ

Париж, 1931

«Тому, кто не ищет в стихах только эстетического наслаждения, книга Ропшина даст больше: она может открыть ему новое о душе человека, о трагедии жизни — и смерти». Такими словами заканчивается предисловие к недавно изданной книге стихов покойного Савинкова. Таким словам можно бы и не удивляться, если бы не стояла под ними подпись З. Гиппиус. Подпись, однако, стоит — приходится удивляться. Спора нет, что только очень наивные люди могут искать в стихах «только эстетическое наслаждение». Столь же бесспорно, что в стихах можно находить «новое о душе человека, о трагедии жизни и смерти»: я бы даже решился заметить, что это — общее место, ибо *все* стихи говорят или порываются сказать именно о душе человека, о жизни и смерти. Но ведь столь же бесспорно и то, что стихи, не доставляющие «эстетического наслаждения», стихи эстетически порочные, представляют собою явление в поэтическом смысле отрицательное. В лучшем случае их можно рассматривать как рифмованный человеческий документ, но и тут возникает вопрос: понижается или повышается ценность документа оттого, что он изложен не прозою, а плохими стихами? Я, конечно, имею в виду оценку не с точки зрения искренности (тут стихотворная форма ничего не прибавляет и ничего не убавляет) — а со стороны значительности. И думаю, что ответ может быть только один: человеческий документ, изложенный в форме плохих стихов, неизбежно утрачивает свою внутреннюю значительность. И это не потому, что столь сильно действие дурного литературного стиля, но потому, что невозможно себе представить замечательного человека, предающегося писанию плохих стихов. Весьма возможно быть замечательной личностью и не писать стихов вовсе. Но быть замечательной личностью и писать жиденькие стишки — невозможно.

Драматическая коллизия, возникающая в душе Савинкова, сама по себе трагична в смысле религиозном и философском. Она к тому же несет в себе семена глубоких и сложных психологических переживаний.

Она отчасти соприкасается с трагедией Раскольникова — это трагедия идейного убийцы. Из истории Раскольникова Достоевский сделал великое произведение. Из драмы Савинкова та же З. Н. Гиппиус в некоторых своих прежних статьях о нем сумела создать нечто, во всяком случае, значительное. Но вот теперь нам показали душевную драму Савинкова не в обработке ее интерпретаторов, а в подлинных документах, в стихотворных признаниях самого Савинкова, и приходится сожалеть об этом: подлинный Савинков оказывается во много раз мельче легендарного.

Искусство возникает отчасти из чувства и к чувству отчасти обращено: в этом смысле оно человечно. Однако чувство подчинено в нем особым, вполне автономным законам, которыми оно перерабатывается, преображается, очищается от слишком человеческого и поднимается на иную ступень, где становится уже не человечно, а демонично (в античном смысле этого слова). Демонизм и лежит в основе искусства как начало, художественно устрояющее хаос чувств, как мастерство, подчиняющее переживание человека нечеловеческому опыту художника. Таким образом, путь, ведущий от человеческого документа (исповеди, дневника) к искусству, — демоничен. На этом пути правда исповеди или дневника претерпевает глубокие изменения, пока не станет правдой художественной. И дело вовсе не в том, что выше: правда жизни или правда искусства? Дело в том, что они не совпадают.

От художника мы не только вправе, но мы обязаны требовать правды художественной, которая достигается только в глубоком творческом слиянии формы с содержанием, в их взаимном соподчинении, в равном овладении тем и другим. Человеческий документ, проскандированный в случайном метре и уснащенный привешенными к нему рифмами, имеет несчастие не только не превращаться в нечто художественно оправданное, но и утрачивать значительную часть своей правды человечески-документальной. Именно это произошло с Савинковым, когда свои чувства и мысли с помощью наивнейших, совершенно внешних, а часто и беспомощных стихотворных приемов пытался он превратить в поэзию. Беда здесь не в том, что он низвел творчество до документа: творчест-

ва здесь и вообще не было. Беда в том, что он испортил документ, пытаясь его украсить, лишая его той первоначальной правды, которая одна могла бы оправдать его труд. Вместо хорошего дневника он сделал плохие стихи. Это было бы художественным кощунством, если бы не было хуже — наивностью. Тут-то и возвращаемся мы к тому, с чего начали: трудно поверить в значительность человека, способного на такую наивность.

З.Н.Гиппиус находит, что если стихи Савинкова «несовершенны» (определение слишком мягкое), то это не важно. Напротив — важно до чрезвычайности. Представьте себе рисунок: домик с тремя окошечками, с трубой, из окошек и из трубы спиралями валит дым: рисунок изображает пожар. Для детской тетради — мило. Но если окажется, что это — художественная исповедь Герострата, если тут выражена его душа, — то что же сказать о Герострате? Савинков-поэт компрометирует Савинкова — политического деятеля. Претенциозная, но безвкусная, непринужденная, но неопытная форма его стихов (разумею метрику, инструментовку, словарь и т.д.) соответствует содержанию: тут трагедия террориста низведена до истерики среднего неудачника.

Нельзя сказать, что эта трагедия Савинковым не сознана. Но, сознав ее и поставив перед собой как проблему, Савинков тотчас ее пугается. Нет высшей радости, нежели переживание трагедии во всей ее глубине и полноте: но этого Савинков принять не в силах. Его страдание несомненно, но это не трагическое страдание. Создав для себя ситуацию трагического героя, Савинков тотчас ее пугается и отказывается пережить ее должным образом. Он мучительно ищет личного благополучия. В буре он хочет найти покой, даже просто какой-то житейски-любовный уют. Жалобами на отсутствие такого уюта полны его стихи, это одна из основных его тем, то звучащая явно, то подспудно. Именно ею зачеркнута вся трагедия. Именно о Савинкове можно сказать словами поэта:

Но перед ним туда навек закрыта дверь,
Где *радость* теплится страданья.

Как провинциальны его стихи, порой напоминающие худшие страницы Леонида Андреева, так и ду-

шевная его драма сводится к излияниям на провинциальную тему «Пожалей ты меня, дорогая». По человечеству его, разумеется, очень жаль. Но слишком человеческое оказывается нетрагично в трагедии и... непоэтично в поэзии.

«ДОСТОЕВСКИЙ ЗА РУЛЕТКОЙ»

Художественное произведение есть как бы космос, мир самодовлеющий, замкнутый в себе, целостный в своем разнообразии: мир, устроенный, организованный из первобытного хаоса чувств и мыслей, возникающих и мятущихся в душе художника. Чем совершенней художественное произведение, тем стройней, завершенней космос, тем глубже скрыты от нас те бурные стихийные процессы, в результате которых он образовался. Однако ж, для нас возникает тем больший соблазн — проникнуть в эти процессы, подсмотреть и подслушать, как именно совершилось устройство данного космоса.

Тут нам нередко приходит на помощь счастливый случай: мы находим наброски, записи, черновики поэмы или романа. Такие документы в той или иной степени приоткрывают нам тайны художественного миросоздания.

Широко распространено мнение, будто изучение черновиков потому полезно, что по ним можно учиться, «как надо писать». Конечно, мнение это отчасти справедливо, но разве лишь в слабой степени. Каждое произведение искусства есть мир, управляемый своими, почти только в нем существующими и почти только для него одного созданными законами. Для писания, то есть для создания других, смежных миров, каждый раз до́лжно создавать новые законы, творить из ничего и обуздывать хаос, — иными словами, совершать чудо. В этом смысле каждое произведение искусства и есть чудо. Можно подсмотреть, как оно совершается, — но научиться чудотворству все-таки нельзя. Планы, наброски, черновики представляют для нас некоторую возможность такого подсматривания. Тем самым они нас, конечно, учат — но не *писать* (то есть не творить чудеса), а *читать*, то есть проникать в чудотворство, при нем присутствовать. В этом-то вот подсматривании, подслушивании, в возможности хоть отчасти проникать в процесс творчества и заключается та в высшей степени волнующая нас радость, которую нам открывают черновые бумаги большого писателя. В этом-то и заключается притягательная их сила.

И все-таки рукописи открывают нам лишь вторичную стадию творчества: лишь процесс организации космоса. Они вводят нас в психологию устроителя, мастера. Первее и глубже лежит творческий процесс, гораздо более сокровенный: самое зарождение, возникновение тех элементов, из которых данному миру предстоит быть созданным. Чтобы проникнуть в этот процесс, нужно добраться до той глубины, где самая психология *мастера* возникает из психологии *человека*, где художество зарождается из жизни.

Полностью и до последней глубины проникнуть в это зарождение мы не можем — оно совершенно таинственно, его и сам художник в полной мере ни повторить, ни изъяснить не может. Но до известной степени оно все же становится нам доступным в тех случаях, когда мы вдруг открываем точку или ряд точек, одновременно лежащих и в плоскости творчества, и в плоскости жизни. Иными словами, — когда можем мы проследить линию пересечения этих плоскостей. Именно этому прослеживанию первоначального творческого процесса, наблюдению над тем, как действительность становится искусством, как переживание человека преломляется в творчестве художника, служит изучение писательской биографии. В иных выражениях и по другим поводам мне случалось писать об этом уже не раз, особенно в применении к Пушкину, одному из самых «автобиографических» писателей, какие когда-либо существовали.

Леонид Гроссман, московский историк литературы, сумел полнее и, может быть, проницательнее, чем кто-либо, исследовать именно этот пласт в творчестве Достоевского. В книге «Достоевский за рулеткой», недавно изданной рижским издательством «Жизнь и Культура», Гроссману удалось очень интересно и наглядно показать, как основные темы целого ряда романов (в особенности «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Игрока») возникли и развились в Достоевском из фактов биографических. В этом отношении книга представляет собою несомненную ценность. К сожалению, ее достоинства в значительной степени понижены тем, что Гроссман не пожелал свои наблюдения и догадки откровенно изложить в форме историко-литературного исследования, а придал им форму биографического романа, введя вымыш-

ленные диалоги и прибегнув к целому ряду столь же сомнительных, но хлестких приемов: таково прежде всего хитроумное сюжетосложение с хронологическими сдвигами и перестановками в том стиле, которым лет десять тому назад над влиянием Шкловского и других формалистов увлекались «Серапионовы братья» и который с тех пор успел порядочно надоесть даже в настоящей беллетристике. Если позволительно пытаться проникнуть в литературную психологию самого Гроссмана, то придется предположить, что все это им сделано с целью популяризировать книгу.

Досадно, однако, что он докатился до прямой вульгаризации. Это досадно даже тем более, что в данном случае и вульгаризация оказывается совершенно напрасной: читатель, который приобретает «Достоевского за рулеткой», надеясь прочесть более или менее бульварный «роман из жизни великого писателя» (какой безвкусный подзаголовок!), — окажется слишком не на уровне трактуемой темы и все равно ничего в книге не поймет и над ней соскучится. Читатель же более развитой еще лучше сумел бы ее принять и оценить, если бы автор ее не вульгаризировал. Замечу все-таки в заключение, что и в таком виде, как она есть, книга достойна пристального внимания. Даже и в неприятном изложении собранный в ней материал интересен и поучителен сам по себе.

«БЛИЗКАЯ ДАЛЬ»

Несомненен успех, которым пользуется у эмигрантского читателя мемуарная литература. Посвященная событиям трех последних десятилетий — в особенности. Причины такого успеха многообразны. Одни из них вовсе не сложны и очевидны сами собою. Другие несколько сложнее — их угадать уже не так просто.

На первом месте нужно, конечно, поставить момент чисто сентиментальный. Сказано: «нет больше муки, чем вспоминать счастливые дни в несчастии». Великий автор этих слов, быть может, психологически был бы не менее прав, если бы сказал: «нет муки *более сладостной*» — и т. д. Читая воспоминания о минувшей России, мы воскрешаем памятью все то счастливое и прекрасное, чему были свидетели, — и в этом находим род мучительной радости. В сущности, то же самое, лишь в иной окраске, мы обретаем даже тогда, когда мемуарист касается не счастливой, а вовсе несчастной и даже трагической поры, пережитой недавно. «Память оптимистична», — читаем в учебнике психологии. Действительно, она старается сохранить преимущественно приятное, забыть тяжелое. Психология практическая, каждодневная, учит нас истине еще более своеобразной: память не только умеет *забывать* дурное: он обладает способностью это дурное *скрашивать* и даже в какой-то степени и в каком-то смысле делать приятным. «Что пройдет, то будет мило»: даже минувшие горести нам становятся чем-то милы в воспоминании.

Разумеется, октябрьский переворот, как и все, что за ним последовало, никогда не станет нам «мил» в прямом и буквальном смысле. И все-таки нельзя отрицать, что очень своеобразное, ибо мучительное, удовлетворение мы находим в воспоминаниях даже и об этой поре. Это, конечно, потому и за то, что она уже принадлежит прошлому. И замечательно, что это опять же не потому только, что она уже, *слава Богу*, прошла, но еще и потому, что она, *увы*, прошла. Несколько лет тому назад, в Берлине, компания моих друзей, недавно покинувших советскую Россию (при-

чем один из них в последнюю минуту бежал от ареста и, быть может, расстрела), — решила устроить «ужин по-петербургски». Купили какой-то зловонной рыбы, заменявшей классическую воблу; на второе была пшенная каша без масла; на третье — морковный чай. Не буду скрывать, что после этого ужина вся компания отправилась в ресторан, но все-таки самый ужин и разговоры, выдержанные в петербургском стиле 1921 года, доставили ей живейшее удовольствие. Очень возможно, что в воспоминании, как в повторном переживании прошлого, мы предаемся сладостно-безнадежным поискам утраченной молодости. Вечные расточители времени, мы ни до чего так не жадны, как до него. Спору нет — воспоминания среднего обывателя иногда смешны или жалки своей никчемностью. Мы правы, над ними подтрунивая, как подтрунивала недавно Н.А.Тэффи над одним из своих героев, который с любимой женщиной предавался воспоминаниям о «былом величии»: о супах, в России изготовлявшихся. Однако ж, нельзя отрицать, что психологическая природа даже и таких воспоминаний столь же естественна и почтенна, как природа воспоминаний более содержательных и даже возвышенных. «Человеческая душа — по природе христианка». Можно бы сказать, что она еще и мемуаристка.

Вторая причина нашего пристрастия к мемуарам носит характер более рассудочный, в известной мере исторический и историософический. Мы читаем воспоминания о прошлом для того, чтобы, почерпнув из них ряд чужих наблюдений, расширить свой собственный опыт и обстоятельней разобраться в событиях, которым были свидетелями или в которых участвовали. Из мемуарной литературы стремимся мы почерпнуть жизненные или исторические уроки — даже в тех случаях, когда уже не надеемся ими воспользоваться для собственной практики. В этом случае мы пользуемся мемуарными материалами отчасти так, как ими будет пользоваться будущий историк.

Третья причина читательского пристрастия к мемуарной литературе не раз указывалась в печати. Заключается она будто бы в том, что современный читатель сам пережил так много, столько насмотрелся, стольккому был свидетелем, что вымышленные события романа или рассказа уже не способны так его

задеть и так взволновать, как рассказ о событиях, происходивших в действительности. Должен признаться, что такое объяснение, на мой взгляд, не выдерживает критики. Если все дело в тематике, если читатель требует повествования непременно о пережитых недавно событиях, — то почему все-таки станет он предпочитать воспоминания, скажем, о гражданской войне — роману из эпохи той же войны? Если для полноты восприятия ему необходима уверенность в фактической подлинности излагаемых событий, — то кто может ему поручиться, что мемуарист не присочиняет, а беллетрист, напротив, не рассказывает самую настоящую быль? Буде такого ручательства у него нет, то, в сущности, не должен ли читатель даже сознательно предпочесть беллетриста, как рассказчика более опытного, — мемуаристу, зачастую довольно беспомощному с точки зрения литературного мастерства? Я совершенно уверен, что так бы и было, если бы дело все ограничивалось тою причиной, которая выше указана. Факт, однако ж, неоспорим: читатель влечется к воспоминаниям, предпочитая их беллетристике. Следственно, надо искать причину в другом месте, — и мне сдается, что хотя бы отчасти эта причина может быть указана. Я коснусь ее только в кратких чертах, ибо не она составляет предмет моей статьи.

Литературу мемуарно-эпистолярную, а также примыкающую к ней область сочинений биографического характера сейчас возлюбил не только русский, но и иностранный читатель. Причина этого пристрастия лежит, однако, не в области общей его психологии, а в области психологии чисто литературной. Очень вероятно, что события последних десятилетий сыграли тут важную роль, но эта роль все-таки не решающая. Современный массовый читатель, в значительной доле поднявшийся из культурных низов, а отчасти к этим низам несколько приспустившийся, в литературном произведении ищет премущественно фабулы. То преображение действительности, которое лежит в основе всякого художественного творчества и составляет его постоянную цель, такому читателю в глубине своей недоступно, в глазах его не имеет ценности и даже затемняет именно то, ради чего обращается он к книге. Для правильного и просто целесообразного восприятия художественного произведения читатель должен

проделать всю ту работу, которую проделывает художник, — он должен вместе с художником из данной действительности создать новую. Эта работа низовому читателю непонятна, недоступна и не нужна. Смутно чувствуя необходимость ее для чтения романа или повести, он старается и того и другого просто избежать. Не умея, однако, сам объяснить истинную причину своего бегства от литературы художественной, он искренно уверен, что от художества его отталкивает «выдумка», «ложь», а к мемуару привлекает «правда». В действительности его влечет не «правда», а лишь возможность не участвовать в том творческом процессе, который необходим для восприятия художественной литературы. Поэтому читателя такого можно и обмануть: стоит только выдумку как можно правдоподобнее подделать, придав ей вид мемуара или чего-нибудь в этом роде. «Романсированные» биографии, с вымышленными сценами и диалогами, этот читатель принимает безропотно и даже с удовольствием, ибо думает, что на сей раз ему нет надобности участвовать в творчестве автора. Обычно в таких биографиях никакого настоящего творчества и нет, а есть лишь авторское прилыгание. Но на такую ложь читатель соглашается очень охотно, ибо он бежит не от лжи, а от творчества.

Вернемся, однако ж, к нашей теме. Спрос на мемуарную литературу остается фактом — и фактом в известной степени положительным. Мемуаристу дает он возможность утолить жажду воспоминаний, читателю — возможность в этих воспоминаниях соучаствовать. Спрос родит предложение. Мемуарная литература последних лет обильна. Не все в ней, разумеется, равноценно: наряду с воспоминаниями, которым по разным причинам лучше бы остаться в портфелях авторов, имеются и воспоминания, которые будут прочитаны с пользой и с удовольствием. К числу последних относятся, несомненно, и воспоминания Н.Н.Чебышева. Они вышли недавно отдельной книгой*.

Читателям «Возрождения» эта книга отчасти уже знакома: большая часть ее была напечатана на страницах нашей газеты в виде отдельных фельетонов.

* Н. Н. Чебышев. Близкая даль. Воспоминания. Париж, 1933. Стр. 370.

Однако занимательно и небесполезно перечесть ее теперь сызнова — как ради полноты, так и ради последовательности, от которой статьи Н.Н.Чебышева значительно выигрывают.

Воспоминания, собранные в «Близкой дали», распадаются на четыре части. К первой относятся рассказы о том времени, когда автор, постепенно превращаясь из товарища прокурора в Смоленске в прокурора московской судебной палаты, был преимущественно поглощен судейской своей деятельностью. Во второй части эта карьера, сложившаяся так счастливо, прерывается событиями 1917 и 1918 годов. Третья часть посвящена последним дням врангелевского Крыма, четвертая — пребыванию автора в Константинополе. Из этих четырех частей я бы решился назвать наиболее удачною первую, которая, впрочем, занимает и по объему почти половину книги. Н.Н.Чебышев вообще принадлежит к числу тех умных мемуаристов, которые, сами оставаясь в тени, умеют на первое место выдвинуть изображаемые события. В первой части это ему особенно удалось, тем более что прямого, действенного участия именно в самых *событиях* он и не принимал: отдел посвящен главным образом рассказам о ряде выдающихся судебных процессов, в которых ему довелось выступать обвинителем. Почти не касаясь процессуальной стороны дела, Н.Н.Чебышев сосредоточивает внимание на их бытовой и психологической обстановке. Благодаря замечательной памяти, которой не перестаешь удивляться, читая эту книгу, автору удается дать целую серию сжатых, но полных отчетов о столь громких в свое время процессах, как убийство Елизаветы Шиманович ее братом Санко-Лашевичем, как дело иеромонаха Феодосия, убившего в часовне при Сухаревой башне хулигана Гродского, с которым был в противоестественных отношениях, как дело о похищении старухи Зайцевой и т.п. — вплоть до убийства Баумана и так называемого Фастовского дела, бывшего отголоском дела Бейлиса. Несмотря на то что материал каждый раз почерпнут из области исключительной, в этих судебных отчетах перед читателем постепенно развертывается необыкновенно яркая и разнообразная картина русского дореволюционного быта. С этой стороны воспоминания Н.Н.Чебышева, несомненно, послужат несколько пряным, но

богатейшим материалом для будущего историка, а быть может, и для романиста. Это тем более так, что, наряду с исключительной памятью, автор обладает еще и в высшей степени зорким глазом. Не только главные участники процессов, обвиняемые, жертвы, свидетели, но и судьи, защитники, обвинители представлены живо и выпукло, хотя автор никогда не прибегает к беллетристическим приемам и не пускается в долгие описания. Несколько брошенных замечаний — и человек обрисован. Это особенно удается Н.Н.Чебышеву, когда легкими, быстрыми штрихами зарисовывает он портреты деятелей февральской революции, которым вообще не сочувствует. Здесь его основной прием, мастерски применяемый, — чуть заметная, как бы даже нечаянная, ирония, в общем добродушная и необидная. Лишь изредка замечания Н.Н.Чебышева становятся ядовиты, но тогда они уничтожающи. Так, например, рассказывая о том, как А.Ф.Керенский, стоя на столе в здании судебных установлений, произносил речь, Н.Н.Чебышев прибавляет: «У ног его поместился Н.К.Муравьев и взирал на него ввысь сикстинским херувимом». Это сравнение само по себе прелестно, но, чтобы оценить его до конца, надобно знать Н.К.Муравьева, непрестанно натягивающего значительное выражение на глубоко незначительное лицо.

Мне, однако же, не хотелось бы заканчивать свою статью указанием на эти язвительные характеристики, потому что в общем для книги Н.Н.Чебышева они не характерны. Характерен для нее, наоборот, спокойный и мягкий тон повествования. Характерна душевная ясность, сохраненная автором в годы тягостных испытаний, выпавших на его долю, как и на долю всех нас. Эту душевную ясность непредубежденный читатель сумеет, разумеется, оценить по достоинству. Она придает большой моральный вес книге, о которой мне остается только прибавить, что я от души желаю ей самого широкого распространения. Уверен, что в каждом непредубежденном читателе Н.Н.Чебышев найдет друга.

ЛИТЕРАТУРА В ИЗГНАНИИ

Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям. Года полтора тому назад мною была напечатана в «Возрождении» статья о положении литературы при советской власти. Ныне считаю я своим долгом сказать несколько правдивых и откровенных слов о литературе зарубежной. Ее история не столь драматична по внешности, и самый ход событий в ней не имеет той наглядной последовательности, которая значительно упростила мою задачу, когда дело шло о литературе, находящейся под властью коммунизма. В тот раз задача моя облегчилась еще и тем, что я чувствовал себя хоть и не бесстрастным, но все же объективным наблюдателем совершающихся событий. По отношению к литературе эмигрантской моя позиция иная. Я сам непосредственно участвую в жизни этой литературы, на мне самом лежит надлежащая доля ответственности за некоторые ее вины, которых мне придется коснуться, и мне самому суждено разделить ее участь, по существу не менее трагическую, чем участь литературы внутрироссийской.

Уже лет шесть-семь тому назад, в те наиболее благополучные свои годы, когда эмигрантская литература переживала действительный или кажущийся расцвет, вокруг нее раздались голоса, заявлявшие, что самое ее бытие биологически невозможно, что если она еще существует, то лишь в силу инерции, что она не даст новых побегов и сама задохнется, потому что оторвана от национальной почвы и быта, потому что принуждена питаться воспоминаниями, а в дальнейшем обречена пользоваться сюжетами, взятыми из иностранной жизни. Весьма характерно, что эти мрачные предсказания неизменно исходили не из литературной среды, а из среды публицистов, мало понимающих в искусстве, неосведомленных в истории и биологии словесности, к тому же явно или тайно недоброжелательных по отношению к эмиграции вообще.

Предсказания эти были теоретически несостоя-

тельны. Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным. Литературные отражения быта имеют ценность для этнологических и социологических наблюдений, по существу не имеющих никакого отношения к задачам художественного творчества. Быт, отражаемый в литературе, не определяет ни ее духа, ни смысла. Можно быть глубоко национальным писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы. Это подтверждается всей историей романтизма. В частности, маленькие трагедии Пушкина суть величайшее воплощение *русского* гения, а, как нарочно, ни в одной из них действие не происходит в России. Они сюжетно настолько отделены от России, что одну из них Пушкину даже удалось выдать за перевод с английского. Другая действительно заимствована у английского автора, но глубоко русифицирована по духу. Для третьей взят один из переходящих сюжетов европейской литературы — история Дон Жуана. Обратно: «Параша-сибирячка», хоть и взята из русского быта, осталась все же произведением французским, ибо французом остался в ней Ксавье де Местр, как не стал украинцем Байрон, написавший «Мазепу». Подобных примеров история литературы знает слишком достаточно. Требовать от русского писателя, чтобы он «показывал» Россию, можно только при сознательной или бессознательной, но и в том, и в другом случае одинаково невежественной, подмене интереса художественного — другим, психологически понятным, но с художественной точки зрения не имеющим никакого оправдания.

История знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения, не только прекрасные сами по себе, но и послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур. Таково, прежде всего, величайшее из созданий мировой поэзии, создание воистину боговдохновенное — я говорю, разумеется, о «Божественной Комедии». Такова, как слишком общеизвестно, литература французской эмиграции, определившая весь дальнейший ход французской словесности. Такова вся классическая польская литература, созданная эмигрантами — Мицкевичем, Словацким и Красинским. Пример последнего особен-

ю поучителен, ибо Красинский родился и провел детство в Париже, а Польши почти не видел, покинув ее в ранней юности — навсегда. Кстати сказать, и сюжеты его лучших произведений как раз взяты не из польской жизни. Все это не помешало ему стать одним из величайших и глубоко национальных писателей своей родины. Я назову, наконец, поэзию еврейскую, отнюдь не утратившую своего бытия с прекращением еврейской национально-политической жизни. Родник еврейской поэзии мощно пробился в мавританской Испании, во второй половине X и в первой половине XI столетия. Он ожил в творениях Габироля и Иегуды Галеви и с тех пор, то уходя под почву, то вновь появляясь, докатился до наших дней. Зачатки новоеврейской поэзии появились в начале XVIII века, получили дальнейшее развитие через сто лет в Германии, а затем, через пятьдесят лет, в России, где образовалась целая поэтическая школа, возглавляемая в наши дни Бяликом, Черниховским и другими. Весьма замечательно, что деятельность этой группы, перенесенная в самые последние годы на родную палестинскую почву, там не окрепла, не процвела, а напротив — несколько ослабела. Разумеется, это не значит, что почва родины для литературы губительна, но этим лишь красноречиво подтверждается, что национальная литература может существовать и вне отечественной территории.

* * *

Теоретически доказать невозможность эмигрантской литературы нельзя. Ее бытие возможно, и та совокупность русских книг, журналов, газет, которая появляется ныне за рубежом, как будто служит фактическим подтверждением этого положения. Однако тут-то мы и подходим к прискорбнейшему явлению, которое ни скрывать, ни замалчивать невозможно, — во-первых, во имя истины, а во-вторых, потому, что если мы это явление сознáем и назовем и если попытаемся вскрыть его причины, то это может еще принести известную пользу. Я говорю о том ущербе зарубежной словесности, который так или иначе сейчас уже ощущается всеми, кто еще не окончательно перешел в мир иллюзий и не утратил способности разбираться в происходящих событиях.

Да, журналы и книги еще издаются, но с каждым днем их становится меньше. Да, писатели еще пишут, но количественный и качественный уровень их писаний понижается (я, разумеется, говорю вообще, не касаясь отдельных случаев). Напряженность литературной жизни приметно падает. Зарубежная литература находится на ущербе, который ею самой переживается все мучительней. С год тому назад один критик, М.Л.Слоним, даже не без торжества провозгласил уже будто бы состоявшийся «конец эмигрантской литературы». Этот конец, о котором он, впрочем, поспешил заявить несколько преждевременно, казался ему неизбежным следствием того обстоятельства, что эмигрантская литература не может существовать вообще. Я позволю себе выдвинуть несколько иное положение: если русской эмигрантской литературе грозит конец, то это не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-эмигрантами, а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской, может быть, даже вообще *не* эмигрантской, если под этим словом понимать то, что оно должно значить. У нее, так сказать, эмигрантский паспорт, — но эмигрантская ли у нее душа? — вот в чем с прискорбием надлежит усомниться.

Для того чтобы стать политическим эмигрантом, мало просто покинуть родину. Для того чтобы этот поступок не превратился в простое бегство туда, где жить приятней и безопасней, он должен быть еще и оправдан, внешне — в наших поступках, внутренне — в нашем сознании. Без возвышенного сознания известной своей миссии, своего посланничества — нет эмиграции, есть толпа беженцев, ищущих родины там, где лучше.

Не сомневаюсь, что если не у всех, то у большинства писателей старшего поколения, положивших начало нашей литературной эмиграции, такое сознание и было, и сохранилось по сию пору. Но как раз в той области, где оно должно было непосредственно проявиться и действовать, оно с самого начала пошло неверным путем.

«Русская литературная традиция, как и вся русская культура, подвергается в СССР преследованию и искоренению со стороны правительства. Задача

эмиграции — ее сохранить и передать будущим поколениям». Такова формула, с самого начала не раз на все лады повторявшаяся эмигрантскими писателями и, по существу, не могущая вызвать никаких возражений. Несчастие только в том, что с самого же начала в эти верные слова был вложен неверный смысл, что и повело зарубежную литературу к тому печальному состоянию, в котором ныне она находится.

Всякая литература имеет свойство сохранять свое бытие не иначе, как находясь в состоянии постоянного внутреннего движения. Литература жива и живуча лишь до тех пор, пока в ней совершаются известные процессы, отчасти подобные обмену веществ или кровообращению. Периодическая смена форм и идей в ней служит не только признаком, но и необходимым условием для сохранения жизни. Остановка влечет за собой свертывание крови, смерть, а затем постепенный распад всего организма.

Я позволю себе еще и другое сравнение. Внутренняя жизнь литературы протекает в виде периодических вспышек, взрывов, подобных тем, которые происходят в моторе. Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель.

Вот этого и не поняли те представители старшего поколения, деятельностью которых с первых дней эмиграции предрешен ход дальнейшей литературной жизни. Было бы несправедливо искать отдельных виновников. Вероятно, каждый писатель в отдельности здесь неповинен. Все (или почти все, и в особенности сначала) трудились в меру своих дарований. Был создан ряд превосходных и просто хороших вещей — этого нельзя забывать. Но их авторы принесли с собой из России

готовый круг образов и идей — тех самых, которые некогда создали им известную репутацию и запас приемов, к которым они привыкли. Творчество их в изгнании пошло по привычным рельсам, не обновляясь ни с какой стороны. Рассеянные кое-где проклятия по адресу большевиков да идиллические воспоминания об утраченном благополучии не могли образовать новый, соответствующий событиям идейный состав их писаний. Их произведения, помеченные Берлином или Парижем, могли быть написаны в Москве или в Петербурге. Казалось, писатели перенесли свои столы с Арбата в Отей, чудесным образом не сдвинув с места ни одной чернильницы и ни одного карандаша, и уселись писать как ни в чем не бывало. М.Л.Слоним говорит, что литература эмиграции лишена новых идей потому, что она эмигрантская. Нет: она их лишена именно потому, что не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы. Она не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию, она словно искала уюта среди катастрофы, покоя в бурях — и за то поплатилась: в ней воцарился дух благополучия, благодушия, самодовольства — дух мещанства. «Стабильность» своего творчества она слепо вменила себе даже в заслугу, принимая ее за охранение традиций и не подозревая того, как консерватизм оказался в ней подменен реакцией и как эта реакция постепенно мертвит ее самое.

Не ища новизны, страшась сопряженного с нею теоретического труда и практического риска, боясь независимой критики и ненавидя ее, с годами она постепенно отвыкла даже работать, ибо писание даже хороших вещей по собственным трафаретам, в сущности, уже не есть настоящая работа. Лишь за весьма немногими исключениями, старшие наши писатели в годы эмиграции не сумели и как-то даже не пожелали усовершенствовать свои дарования. В некоторых случаях они сохранили себя на прежнем, дореволюционном, уровне. Так дошли они до того, что их (выражаясь советским языком) «продукция» в общем приметно падает и количественно, и качественно. Этого мало: казалось бы, сопряженные общностью своего горя и своего подвига, они неминуемо, автоматически должны были если

не создать «эмигрантскую школу» русской литературы, то хотя бы выработать некий стиль, на котором лежал бы отпечаток совместно и не напрасно прожитых лет. Но этого нет: гора книг, изданных за границей, не образует того единства, которое можно бы назвать эмигрантской литературой. В этом смысле эмигрантская литература не существует вовсе.

* * *

Не создав ни школы, ни нового течения, ни даже намека на что-либо подобное, писатели старшего поколения проявили глубокое безразличие к отвлеченным вопросам литературы. Если не ошибаюсь, ни один из них ни разу не попытался воздействовать на ее течение, выдвинув те или иные принципы художественного творчества. Их отношение к критике могло бы показаться циническим, если бы не было в действительности совершенно детским: критику они смешивают с рекламой, не верят или не подозревают, что она может руководиться чем-нибудь кроме личных отношений, и с поразительной терпимостью относятся к откровеннейшим нарушениям критической добросовестности. Об их равнодушии к общему ходу литературы (не к своему личному в ней положению) красноречивей всего свидетельствует та легкость, с которой руководство журналами, издательствами, газетами они предоставили политическим и общественным деятелям, некомпетентным в специальных литературных вопросах и, в сущности, бессильным даже разбираться в качестве поступающего в редакции материала. Впрочем, при данных условиях, так порою выходит и лучше. Так, вне зависимости от каких бы то ни было литературных идей, сложились «Современные Записки», журнал, представляющий собой подобие выставки, на которой постепенно находят себе место лучшие произведения зарубежной словесности, независимо от того, какому поколению они принадлежат. Весьма позволительно сомневаться в том, что литературная молодежь получила бы широкий доступ в журнал, если бы во главе его стоял кто-нибудь из старших писателей.

Меж тем литературная молодежь в эмиграции существует — и даже в количестве большем, чем можно было ожидать. Есть нечто трогательное и достой-

ное всякого уважения в этой приверженности к родному языку и к родной словесности — со стороны людей, которые так, в сущности, мало знают родину и которых сверстники в постыдном числе и с постыдною быстротой утрачивают свою национальность. Разумеется, их дарования весьма различны. Немало найдется таких, которые по своим способностям и по степени культурного развития не могут рассчитывать ни на какую литературную будущность. Как было и будет во всякой литературе, им суждено просто отстать, исчезнуть — иные на наших глазах уже и отпали. Остается все же немало таких, на которых позволительно возлагать надежды, и есть, наконец, такие, которыми эти надежды уже в той или иной степени оправданы. Казалось бы, эмиграция (и прежде всего старшие наши писатели) должна приложить самые любовные усилия к тому, чтобы сберечь это молодое поколение, — ведь это и есть как раз то самое, ради которого раздавались все пылкие речи о сохранении и преемственности культуры. В действительности этого нет. Не ища нового в себе, чуждаясь всякой новизны вне себя, будучи, как я уже сказал, беззаботны по части общего движения литературы, старшие литераторы в подавляющем большинстве вовсе не интересуются вопросом о том, будет ли у них смена и какова эта смена будет. К молодежи они относятся порою даже с опаской и недружелюбием, порой не без зависти, но чаще всего безразлично. Именно в силу своего безразличия к общей судьбе литературы и к индивидуальным судьбам начинающих авторов они и не претендуют ни на учительство, ни на руководство.

Чтобы быть точным, я должен отметить, что, в сущности, говорю уже о втором поколении самой молодежи, лучше сказать, о второй волне ее. Первая, посвятившая опыты почти исключительно поэзии, ныне уже схлынула, отошла в небытие, не оставив следа. Это случилось с ней потому, что не было среди нее по-настоящему одаренных людей, а еще потому, что, в естественных для ее возраста поисках учителей, она их наивно искала среди футуристов, которые к тому времени сами уже разложились, утратили значение даже в советской России и перестали существовать как заметная литературная сила. Одновременно, и, конечно, в связи с тяготением к футуризму, среди этой молодежи

было довольно заметно тяготение к советофильству. То, что она не встретила сочувствия со стороны старших, в свою очередь, естественно и никому не может быть поставлено в упрек. Молодежь, с которой имеем мы дело теперь, пришла на смену той первой волне. Ее литературные и политические воззрения оказались окрашены совершенно иначе. К писателям старшего поколения она подошла воистину «с доверчивой надеждой юных лет» — но встретила то отношение, о котором я только что говорил. Она не нашла ни личного к себе участия, ни того общего пафоса, который мечтала встретить. «Мы не в изгнаньи, мы в посланьи!» — восклицала она устами одного автора — и убедилась вскоре, что как раз своего посланничества сами предполагаемые учителя по-настоящему не сознают и этой идеей всего менее одушевлены в своей повседневной литературной практике. Оказалось, наконец, что самым принципам и основам литературной работы нельзя учиться у людей, смотрящих лишь в прошлое и решительно не интересующихся теоретическими вопросами литературы. Молодежь не нашла учителей в эмиграции и стала искать если не учителей, то хотя бы образцов, — отчасти в прошлом, отчасти у иностранцев. Теперь эти иностранные влияния ставятся ей в вину, — как будто вся русская литература не училась у иностранцев и как будто литература эмиграции могла предоставить серьезных учителей. В произведениях молодых наших авторов, у поэтов в особенности, очень ясно звучит мотив одиночества и заброшенности. Конечно, он объясняется прежде всего и преимущественно их положением среди окружающей европейской жизни. Но я глубоко убежден, что тут сказалось и то, что в недрах самой эмиграции молодая литература не обрела себе родины. Столь же печальна, как в отношении старших писателей, оказалась ее судьба в отношении читателей. Но тут подхожу я к предмету, одинаково роковому и для старших, и для младших.

* * *

В условиях современной жизни, когда писатель стал профессионалом, живущим на средства, добыва-

емые литературным трудом, читатели необходимы ему не только как аудитория, но и просто как потребители. Вот такого-то потребительского круга эмиграция для своих писателей и не составляет. С точки зрения книжного рынка эмиграцию можно разделить на три отдела, из которых первый, численностью во много раз превышающий оба остальные, состоит из людей, не приобретающих книг вовсе. Укажу ради точности, что он, в свою очередь, распадается, так сказать, на три подотдела. К первому следует отнести тех, кто и беден, и по культурному уровню стоит слишком низко, чтобы читать и приобретать книги; ко второму принадлежат те, кто, при известном, порой высоком достатке, обходятся без книг, отчасти по некультурности, отчасти по скупости, отчасти потому, что денационализировались; это те, которые книги приобретать могут, но не хотят; третий подотдел составляют те, которые хотят, но не могут — по крайней бедности.

Ко второму отделу, сравнительно тоже немалому, принадлежат люди, литературные запросы и вкусы которых стоят на весьма низком уровне. Это — потребители бульварной и полубульварной авантюрной и будуарной литературы, издающейся преимущественно в Риге и находящей довольно широкий спрос; для полноты картины надо упомянуть, что там же и для того же круга издаются письмовники, сонники и гадательные книги, тоже расходящиеся в большом количестве. Естественно, что для серьезной и настоящей литературы, к какому бы поколению она ни принадлежала, эти читатели почти так же не существуют, как и люди, составляющие первый отдел.

Наконец, имеется еще третий слой — слой читательский в истинном смысле слова. Но он так тонок, численность его так мала, что держаться на нем книжный рынок не может. Этот слой поглощает в среднем всего лишь около трехсот экземпляров каждой книги, причем, например, стихи, а также работы по истории и теории словесности не расходятся почти вовсе. Малый тираж влечет за собой удорожение издания, а дороговизна книг, в свою очередь, еще более сокращает их распространение. Получается порочный круг, из которого выхода не видится. К этому надо прибавить, что писатели с «именами», писатели старшего поколения, в последнее время отчасти теряют читателей потому,

что повторяются и перепевают самих себя. Молодежь, напротив того, если угодно, даже завоевывает рынок, но все же плоды этого завоевания так ничтожны, что спасти издательского дела не могут.

Лет двенадцать тому назад издательств и книжных магазинов в эмиграции было очень много, может быть, даже слишком много, в особенности в Берлине, который во времена инфляции сделался издательским центром эмиграции. С тех пор все это рушилось. Целый ряд издателей был буквально разорен большевиками, которые придумали очень хитрый и простой прием: они разрешили ввоз в Россию книг, в политическом отношении нейтральных, причем допускали их в небольшом количестве, обещая в будущем допустить ввоз самый широкий. Издательства этому поверили, в расчете на русский рынок затратили на печатание книг значительные средства, а затем все эти книги остались у них на складах: большевики начисто запретили ввозить из-за границы что бы то ни было. Впоследствии сюда прибавилось общее обеднение эмиграции, вымирание старшего поколения читателей, денационализация младшего — и в результате единичные, еще существующие издательства едва сводят концы с концами, а вскоре, быть может, принуждены будут закрыться вовсе. В свою очередь, и журналы, почти лишенные этой поддержки, без которой они не могли существовать никогда, частью прекращаются вовсе, частью выходят реже и в уменьшенном объеме. Печатание книг становится почти невозможно. Уже в Варшаве выходят брошюры, отпечатанные на гектографе, а один писатель с крупным и заслуженным именем пытается продавать свои мелкие сочинения в виде автографов. Если немногочисленным нашим читателям угрожает голод только литературный, то перед нами стоит и физический.

К нему прибавятся (и уже прибавляются) страдания моральные, которые для русского писателя всегда были и будут тяжелее физических. Если на старших падает известная ответственность в отношении общего духа и, так сказать, организации зарубежной литературы, то все же не следует забывать, что и в России, и здесь написано ими много хороших книг. Быть фактически приведенными к молчанию здесь, в Европе, куда бежали они потому, что не в силах были молчать

на родине, — есть подлинная для них трагедия. Иначе окрашена, но не менее мучительна трагедия младшей литературы, которой грозит опасность отцвесть, еще не расцветши. Лишь очень немногие из молодежи до сих пор имели возможность жить литературным трудом. Большинство работало на заводах, на фабриках, за шоферским рулем. В этих каторжных условиях до сих пор находили они силы еще и писать, и учиться. Их надеждою было — выбиться, их утешением — хоть изредка видеть свои труды напечатанными. И эта надежда, и это утешение с каждым днем становятся призрачнее.

Блок перед смертью сказал, что Россия слопала его, как глупая чушка — своего поросенка. Может быть, недалек тот день, когда всей зарубежной литературе придется сказать о себе, что Россия зарубежная съела ее примерно таким же образом. По-видимому, эмигрантская литература, какова бы она ни была, со всеми ее достоинствами и недостатками, со своей силой творить отдельные вещи и с бессилием образовать нечто целостное, в конечном счете оказалась все же не по плечу эмигрантской массе. Судьба русских писателей — гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели.

О ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИИ

В той же книжке «Современных Записок», где напечатаны воспоминания А.Л.Толстой, есть еще две вещи, о которых хотелось сказать несколько слов: это — начало 2-го тома бунинской «Жизни Арсеньева» и конец сиринского романа «Camera obscura». Свое намерение мне пришлось отложить, о чем я сожалел. Вышло, однако, к лучшему. Только что подали мне 9-ю книжку «Чисел». В ней — статья З.Н.Гиппиус (Антона Крайнего), стоящая в некоторой связи как раз с тем, о чем я намерен был написать.

Статья называется «Современность», и в ней сначала довольно длинно трактуется о грехах современности вообще. Но — будем откровенны: все эти рассуждения для того только и писаны, чтобы под конец расправиться со мной. За мои грехи влетело всей современности. Мной же З.Н.Гиппиус крайне раздражена потому, что мне не нравится роман некоего г. Таманина, о котором она восторженно писала в «Последних Новостях», а я совсем не восторженно в «Возрождении». Несогласие наше в основе сводится к тому, что, находя в романе некоторые художественные недостатки, Гиппиус требует, чтобы критика их простила г. Таманину ради идейной, прости Господи, начинки, которая лезет из пухлого таманинского произведения, как капуста из пирога. Я же думаю, что произведение художественно никчемное никакой начинкой не спасается, как безголосые певчие не спасаются «отменным поведением». На мои доводы Гиппиус не отвечает. Она предпочитает уверять, будто роман г. Таманина мне не нравится не оттого, что он плохо написан, а оттого, что я питаю некую злостную ненависть к «общим идеям», как бы и где бы они ни высказывались. «Пришив» мне, таким образом, вражду ко всякой «идейности», Гиппиус тут же объясняет и причину такой вражды: причина, по мнению Гиппиус, заключается в моей *человеческой бездарности* (которую просят не смешивать с бездарностью литературной). Выражается же такая «человеческая бездарность» именно в отсутствии интереса к «общим идеям», в бессодержа-

тельности внутренней. Такою же бездарностью страдали (по Гиппиус) Брюсов и Фет, а сейчас ею страдает и вся современная русская литература, в частности — Сирин, который «великолепно умеет говорить, чтобы сказать... ничего! потому что сказать ему — нечего».

Все это высказано даже не без «гражданской скорби». Я ничего не имею против того, что Гиппиус так расстраивается за меня и за всю современность. Во-первых — потому, что кого только не обличала Гиппиус на своем веку, именно в этих самых *человеческих* заблуждениях и пороках? Перед лицом истины, ей открытой, кто только не оказывался ничтожен и пуст? Учила она и Фета, и Брюсова, и Белого, и Блока, и Бунина, и Сирина, и многих еще. Так что мне как-то даже и приятнее быть *человечески бездарным* с этими всеми, нежели очутиться в паре с г. Таманиным. Во-вторых — за последние годы я (тоже не без огорчения) убедился в том, о чем меня многие предупреждали давно: с мнениями и оценками З.Н.Гиппиус всерьез считаться нельзя, ибо они слишком легко меняются в связи с ее настроениями и с житейскими обстоятельствами. Года полтора тому назад я сам писал о том, как З.Н.Гиппиус сперва объявляла, что «Числа» единственный порядочный журнал в эмиграции, а через три недели, после того как «Числа» не захотели печатать какую-то ее статью, — что «Числа» совсем не порядочный журнал. Теперь она снова печатается в «Числах»...

Спорить о Таманине я тоже не буду: по-моему, о нем и так уже за глаза довольно говорено. Но статья Гиппиус может подать повод для совершенно неправильных представлений о той принципиальной критической позиции, на которой я стою. Поэтому мне приходится сделать несколько пояснений, по необходимости кратких. В них я вынужден буду отчасти повторить то, что высказывал по другим поводам.

Литературная деятельность З.Н.Гиппиус началась примерно тогда, когда я ходил в детский сад Л.Н.Валицкой, на Маросейке, в Москве. Эстетические идеи, с особой отчетливостью выраженные Писаревым, были тогда еще живы и в высшей степени влиятельны. Ими была проникнута вся «передовая» критика, с варварскою наивностью отделявшая в искусстве форму от содержания. Талантливый писатель, не призывавший «вперед, вперед!» и не проливавший сле-

зы над участью «усталого, страдающего брата», уподоблялся нарядно одетой, но нравственно грязной женщине. (Между прочим, как раз Фета и сравнивали тогда с такой женщиной.) Словом, «форма» считалась делом второстепенным и даже суетным, а «содержание» — первостепенным и важным. Вот от этих-то эстетических воззрений, воспринятых в молодости, а потому с особою силой, Гиппиус и не свободна до сего дня. Ее религиозные и философские взгляды гораздо новее: она их заимствовала преимущественно у Владимира Соловьева, у Розанова, у Мережковского. В основе же ее специально эстетических воззрений лежит отделение формы от содержания, что с особенной силой сказалось, во-первых, в ее нестерпимо тенденциозной и никак не «сделанной» беллетристике (Блок в своем дневнике прямо называет ее романы бездарными), во-вторых — в ее критических статьях, в которых о форме почти не говорится, а если говорится, то вскользь, общими местами и совершенно раздельно от содержания, вне связи с ним. Только в стихах, практически сложившихся под влиянием зарождавшегося модернизма, она порой бессознательно нарушает «лучшие заветы» писаревской эстетики: потому-то стихи и составляют лучшее из всего, что ею написано. Это объясняется еще тем, что стихотворному мастерству ей было у кого учиться: у Лохвицкой, у Фофанова, у Брюсова, у Бальмонта, у Сологуба. Проза же нашими ранними модернистами почти совсем не была затронута (Андрей Белый явился позже) — прозе училась Гиппиус у авторов «Русского Богатства». В конце концов получилось, что ее писания представляют собою внутренне противоестественное сочетание модернистской (порой очень пряной) тематики с «дореформенною» эстетикой.

Не то удивительно, что такое сочетание сложилось. Удивительно, что оно оказалось так прочно. Как могла Гиппиус, столько десятилетий прожив в сфере искусства, не призадуматься над общими вопросами эстетики? Как не пришло ей в голову, что надо же, наконец, уяснить себе, что такое форма и содержание, какова связь между ними и проч.? Безразличие к «общим идеям» Гиппиус определяет как *человеческую* бездарность. Идя по ее стопам, пришлось бы сказать, что такое безразличие к общим идеям литературоведения

свидетельствует о *бездарности литературной.* Я не думаю, однако, что Гиппиус бездарна. Я только думаю, что природа ее — женственно-податливая, подражательная: судьба столкнула ее с людьми, приучившими ее интересоваться темами преимущественно религиозными, но не поставила на ее пути никого, кто мог бы заинтересовать ее вопросами эстетическими. Вот и пускается она в критику с чрезвычайно легоньким багажом, свободно умещающимся в дамском ридикюльчике старинного фасона. В нем лежит свернутый сантиметр, которым она прежде всего измеряет «содержание». Что так или иначе не соответствует мыслям и темам, затверженным ею от учителей, она порицает. Что соответствует — хвалит. Что касается вопросов формы, то тут у нее нет даже и сантиметра. Эти вопросы она презирает с наивностью невежества: они для нее — нечто вроде «изучения тараканьей ножки». В результате — ее критические суждения либо, как я уже говорил, обходят художественную сторону критикуемой вещи, либо, не будучи основаны ни на тщательном и правильно поставленном изучении, ни на формальных *принципах*, оказываются *беспринципны.* Дамский каприз руководит ими в лучшем случае.

Мои мысли, положенные в основу суждений о таманинском романе, Гиппиус огрубляет и упрощает. Однако ж, на сей раз она это делает не потому, что с упрощенными и огрубленными мыслями противника легче полемизировать. Она в самом деле, искренно не понимает, в чем дело. Привыкнув отделять форму от содержания и не подозревая (в этом-то и все ее несчастье), что их можно не отделять, Гиппиус простодушно усмотрела во мне такого же тайного врага содержания, как она сама есть враг формы. Если бы она хоть сколько-нибудь интересовалась общими вопросами литературоведения, если бы имела хоть слабое представление о том, что происходит в этой области, она бы этого не могла сделать иначе, как сознательно клевеща на меня. Но она не клевещет, а заблуждается. Дело в том, что мне приписывает она как раз те взгляды, с которыми боролся я битых двадцать лет. Двадцать лет тому назад футуристы, такие же писаревцы, как она сама, только наизнанку, так же, как она, отрывающие форму от содержания, провозгласили примат формы — с тем же художественным варвар-

ством, с каким Писарев и Гиппиус настаивают на примате содержания. Мысли Хлебникова и Крученых, подкрепленные и корректированные мыслями некоторых теоретиков, преимущественно германских, позже легли в основу целой школы так называемых формалистов, с которыми я вел такую же борьбу, как с футуристами. И вот — пожалуйте: Гиппиус обвиняет меня в формализме, не произнося, впрочем, этого слова, о котором она, видимо, и не слыхивала (а напрасно: при всех своих заблуждениях, формалисты успели высказать немало любопытных и даже справедливых мнений). Мое положение было бы трагично, если бы положение, в которое попала Гиппиус со своими нападками на меня, не было просто смешно.

Форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи или в скульптуре. Она сама по себе составляет часть его истинного содержания, которое не может быть подменено идеями, пришитыми к произведению, но не прямо из него возникающими. Творческий акт заключается прежде всего в видении (с ударением на *и*) художника. Произведение есть объективация этого вйдения. Идея произведения возникает на пересечении реального мира с увиденным, преображенным. В том, как видится мир художнику, заключается философствование художника. Прием (форма) вскрывает метод преображения. Не пережив форму вместе с художником, нельзя пережить произведение, нельзя его понять. Критик, отказывающийся или не умеющий вникнуть в форму, отказывается или не умеет по-настоящему прочитать произведение. Для такого прочтения порой приходится ему заняться и «словосочетаниями», и «статистикой», к которым г-жа Гиппиус относится свысока. Да, конечно, критик такой есть «спец». И слава Богу! По крайности, он не болтун и не шарлатан. По крайности — свои мнения подкрепляет он «статистикой». Зато имеет он некоторый нравственный кредит у читателя, да и совесть его не подвергается искушению. «Статистика» мешает критическому самоуправству и пристрастию.

Вернусь, однако, к предметам более возвышенным, чтобы уж досказать свою мысль до конца, хотя и кратко по неизбежности. Искусство, понятое как преображение мира, автоматически заключает в себе идею, — оно идеей беременно. Оно, однако же, не

рупор для идей, выработанных вне его или хотя бы даже только вне данного произведения. Природа искусства религиозна, ибо оно, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру, к устройству мира, к Богу. Оно, однако ж, не есть религия. Искусство не заменяет религии, как религией не подменяется и не упраздняется искусство. Оно автономно — и в этом его смиренная гордость перед религией. Подобие молитвы все же не есть молитва. Известное определение, данное тою же З.Н.Гиппиус, — «поэзия есть молитва», — красиво звучит, но оно неверно. Неверность его происходит все от того же исконного заблуждения Гиппиус — от неправильного взгляда на соотношение формы и содержания в искусстве. В молитве форма и содержание могут быть разобщены, в поэзии — нет. Всякое обращение, «отношение» к Богу есть молитва. Молитве, чтоб стать поэзией, надо стать искусством, то есть не только соответственным образом оформиться, но и *возникнуть* в художественно закономерной форме...

Здесь хотел бы я, как обещал в начале статьи, перейти к последним вещам Бунина и Сирина. Но статья моя затянулась — делать нечего, приходится отложить мое намерение до одного из ближайших четвергов.

НАУЧНЫЙ КАМУФЛЯЖ. — СОВЕТСКИЙ ДЕРЖАВИН. — ГОРЬКИЙ О ПОЭЗИИ

Было бы весьма несправедливо утверждать, будто большевики не уважают науки. Напротив, они не только ее уважают, но и поклоняются ей, как идолу. Это поклонение чрезвычайно слабо, наивно, даже дикарски мотивируется; оно представляет собою одну из частностей их марксистского мировоззрения; однако самая наличность такого поклонения несомненна; фанатическим, каннибальским изничтожением ученых, мыслящих немарксистски, она не опровергается, а лишь подтверждается. Поэтому большевики до известной степени даже правы, когда утверждают, что ни в одной стране науке не предоставлены столь широкие возможности и не обеспечена столь могущественная поддержка со стороны государства, как в СССР. Дело все только в том, что для получения этих возможностей и этой поддержки наука либо должна быть действительно «марксистски подкована на все четыре ноги» — либо, на худой конец, такой притвориться. Само собой разумеется, — в первом случае результаты научной работы оказываются равны нулю, а во втором они бесконечно ниже, чем были бы, если бы самая работа протекала в нормальных условиях свободы и независимости. Кое-что все-таки удается делать и камуфлированной науке, более или менее успешно притворяющейся, будто она и впрямь пропиталась идеями Маркса и Ленина. По причинам, которые не нуждаются в пояснении, камуфляж особенно труден в области знаний гуманитарных. Однако и тут советские ученые научились прятать концы в воду и под видом науки марксистской заниматься наукой просто. В частности, ухитряются продолжать свою деятельность историки и историки литературы. Это им не легко дается. Огромное количество времени и труда (не говорю уже об укорах совести) они затрачивают на бессодержательные статьи, проникнутые «марксистским подходом». Однако под этим надежным прикрытием протаскивают они сквозь коммунистическую цензуру работы действительно полезные. Таковы, в особенности, работы

по переизданию классических произведений иностранной и русской словесности, а также архивные разыскания.

Как именно производится камуфляж, на каких большевицких свойствах он основывается, что при этом теряется и что выигрывается, можно хорошо увидать на примере той «Библиотеки поэта», которая начала выходить недавно и о которой вкратце сообщалось у нас в «Литературной летописи».

Произведения многих замечательных или выдающихся русских поэтов давно нуждались в переиздании. Еще до войны исчезли с книжного рынка сочинения Боратынского, Дельвига, Рылеева, Полежаева, Дениса Давыдова и т.д. Их можно было найти почти только у букинистов, по произвольным ценам, в ограниченном количестве и сверх того в устарелых изданиях, слишком неполных и текстологически несовершенных. Академическое издание Державина было слишком громоздко и по цене недоступно. Словом, повторяю, необходимость переиздания давно назрела, и совершенно естественно, что среди поэтов и историков литературы, живущих в России, возникла мысль к такому переизданию приступить. Для осуществления этого замысла было необходимо получить от большевиков разрешение и материальные средства, что, разумеется, невозможно, если большевики не будут заинтересованы в предприятии. По этой части у оставшихся в России деятелей науки и литературы давно сложился известный опыт. Большевики охотно идут навстречу культурным начинаниям при соблюдении трех условий: во-первых, самое начинание должно быть хотя бы сколько-нибудь им полезно в агитационном отношении; во-вторых, оно должно быть задумано широко, громоздко, в большом масштабе; в-третьих, следует сделать так, чтобы кто-нибудь из крупных большевиков казался его вдохновителем и руководителем, — иными словами, чтобы тут же создалась для такого большевика новая синекура.

Следы такой организации дела совершенно явственно проступают и в «Библиотеке поэта». На переиздание просто нескольких выдающихся авторов они не пошли бы. Державины и Денисы Давыдовы им не нужны, отчасти даже противны. Но если к Державину и Денису Давыдову присоединить всевозможную сти-

хотворную заваль, если извлечь из забвения давно похороненную революционную и подпольную литературу, если придать, таким образом, минувшей русской поэзии такой колорит, каким она в действительности не обладала, но какой ее хотели бы видеть большевики, то получится затея, в достаточной мере агитационная и в достаточной степени «грандиозная». Так и сделали. Составили план, по которому настоящие поэты будут переизданы в ряду всевозможных подпольщиков и под их прикрытием. Боратынского переиздадут, прикрыв его Курочкиным, а Дельвига — поэтами «Искры». Не беда, что на каждый том настоящих стихов придется по три тома бездарного, но «революционного» стихоплетства; не беда, что на каждую полезную единицу рабочей энергии придется затратить еще несколько единиц бесполезных, — все-таки литературные овцы будут целы, а большевицкие волки сыты. Так составился план «Библиотеки поэта». В качестве вдохновителя и руководителя привлекли Горького. Горький значится на первом месте среди редакторов. Горький написал общее предисловие о целях издания (к этому предисловию мы еще вернемся). Работать понастоящему, то есть рыться в архивах, в библиотеках, устанавливать тексты, писать вводные статьи и сопроводительные примечания, он, конечно, не будет. Работать будут другие. Он будет возглавлять и руководить: «Мы пахали».

На днях, благодаря любезности одного парижского книгопродавца, мне удалось видеть первый из вышедших томов «Библиотеки поэта» — лирику Державина. Книга, опрятно отпечатанная, но в дешевеньком и безвкусном переплете, стоит пятнадцать рублей на советские деньги, а в Париже продается за двести франков, если не больше. Не думаю, однако, что и в России может она при такой цене получить скольконибудь широкое распространение, — разве только пойдет она в казенное распределение по колхозным библиотекам, где ее обратят на цыгарки, потому что там вообще больше курят книги, нежели читают, и потому еще, что, при всем моем преклонении перед Державиным, я должен признать, что именно его сочинения «массам» и недоступны, и ненужны. Обратимся, однако, к самому изданию.

Над ним потрудились два литературных работ-

ника: Ямпольский, его составитель, редактор и комментатор, и Виноградов, автор вступительной статьи о Державине. В советских условиях, когда приходится лавировать между требованиями науки и требованиями большевиков, от составителей подобной книги требуется немало ума и такта. Должен прямо сказать, что оба они с достоинством вышли из испытания. Ямпольский следовал тому расположению материала, которое дается пятитомным изданием, вышедшим при жизни Державина. Таким образом, книга мужественно открывается одою «Бог». Следуя новым историко-литературным требованиям, выработавшимся после появления академического, гротовского Державина, Ямпольский внес в книгу ряд пьес, опущенных Гротом: ряд надписей, эпиграмм и прочих мелочей, предназначавшихся Державиным для дальнейших, невышедших томов его сочинений, а также ряд пьес раннего периода, сохранившихся в рукописях, но не предназначавшихся для печати. Ямпольский напрасно при этом упрекает Грота за допущенные им пропуски: Грот работал в духе своего времени и как-никак совершил колоссальный труд, на котором всецело основан и нынешний труд самого Ямпольского. Еще менее справедлив тот слегка пренебрежительный тон, которым Ямпольский себе позволяет говорить о Гроте. Впрочем, надо принять во внимание, что если бы редактор нынешнего издания не постарался всячески подчеркнуть свое научное превосходство, то, пожалуй, не внушил бы большевикам должного к себе уважения — и все издание не состоялось бы. Что касается самих добавлений, внесенных Ямпольским, то, разумеется, они имеют несомненную историко-литературную ценность. Их ценность поэтическая несравненно ниже. Ранние стихи Державина совсем слабы: Державин был поэт очень медленного развития. Что же касается до мелочей, предназначавшихся для шестого и седьмого томов, то известно, что сам Державин весьма опасался за их поэтическое качество — и был прав. Им не суждено было войти в начатое самим поэтом издание, потому что Державин умер на пятом томе. По совести говоря, издание от того только выиграло. В издании Ямпольского поэтически ценно лишь одно стихотворение из не бывших ранее в печати: это стихи на смерть Плениры, первой жены Державина, замечательные си-

лою в них разлитого отчаяния, истинно державинскою дерзостью образов и, наконец, своеобразием метра: стихотворение написано тем размером, который ныне зовется паузником и который, если память мне не изменяет, больше ни разу не встречается ни у поэтов XVIII века, ни у позднейших авторов, вплоть до символистов (пушкинские паузники в «Сказке о рыбаке и рыбке», в «Песнях западных славян» и в «Сказке о попе» ритмически построены совершенно иначе). Что касается примечаний, то они составлены толково, но слишком кратко: современному рядовому читателю, на которого рассчитано издание, надо бы объяснить гораздо больше, чем объяснил Ямпольский.

Виноградову, автору вступительной статьи о Державине, было горазно труднее выйти из испытания. В известном смысле это было для него даже и совсем невозможно: без «марксистского подхода» и «классовой установки» никакая статья в СССР просто не может быть напечатана. Поэтому Виноградов на многих страницах ломится в открытую и, главное, неинтересную дверь: доказывает, что социальное положение Державина сказалось в его поэзии. Как могло оно не сказаться — и разве этим проявлением социальной подоплеки Державин определяется? Разве он ею исчерпывается? Такими же дворянскими поэтами были его современники: Богданович, Капнист, Львов, даже, если угодно, гр. Д.И.Хвостов. В каждом поэте любопытно не то, что у него неизбежно общее с его современниками, а как раз то, чем он от них отличается, то, что делает его единственным, то, делает его им самим, а не кем-либо еще. Но именно такая индивидуализация в советской литературе запрещена настрого. Не мог обойти запрета и Виноградов. В конце концов, его вступительная статья дает лишь бледную тень Державина, сходную с тенями многих его современников. В весьма многих местах виноградовской статьи, а в некотором смысле даже и во всей статье имя Державина может быть заменено именем любого из его поэтических современников — и ничто от этого не изменится. Повторяю, однако, Виноградов не виноват: в поэтах важно и интересно как раз только то, что выходит за пределы марксистского понимания; оставаясь в этих пределах, по существу сказать о поэте нельзя ничего. Виноградову пришлось пойти даже так

далеко по линии обезличивания Державина, что державинская биография оказалась им вовсе пропущена: она заменена хронологической канвой, составленной, впрочем, толково и вдумчиво. По ней можно даже угадать, что Виноградов понимает Державина глубже и лучше, чем делает вид. Не могу также не поставить в заслугу Виноградову проявленный им такт: застарелый и вздорный мотив о пресловутом «подхалимстве» Державина, о «казенном одописании» не затронут Виноградовым вовсе. Впрочем, это оружие обоюдоострое: с одной стороны Виноградов, конечно, мог снискать благоволение начальства, разоблачив державинские пороки; с другой — большевики могли заявить, что после таких изобличений Державина не следует издавать.

В план «Библиотеки поэта» входят произведения, хронологически предшествующие творениям Державина. Но фактически том, посвященный Державину, вышел первым в задуманной серии, а потому судьбе было угодно подшутить: написанное Максимом Горьким предисловие ко всему изданию очутилось как раз в державинском томе (если только это занятное сочинение не будет стереотипно повторяться во всех томах). Трудно придумать сочетание имен, более нелепое и даже комическое: певец Ленина «опредисловил» певца Фелицы! Однако самое забавное — не сочетание это, а именно горьковская статья.

Горький есть человек несомненного и незаурядного литературного дарования. У него — зоркий глаз и умение весьма выразительно передать то, что сей глаз наблюдает. Свойства эти встречаются вовсе уж не так часто, и отрицать известную ценность их, так же как их наличность у Горького, было бы неправдиво. Эти свойства дали возможность Горькому, наряду с вещами слабыми, написать немало вещей беллетристически ценных, в которых умная зоркость автора зачастую компенсирует интеллектуальную его незначительность. Но как мыслитель вообще и как литературный теоретик в частности, Горький слаб. Чем реже он выступает на этом поприще, тем для него лучше. Он мыслит образами, мыслит непоследовательно, недисциплинированно и, главное, совершенно поверхностно. Его статья о смысле современной поэзии (и в известной мере — о смысле назначения поэзии вообще) — не

более как ряд курьезов, которым лучше было бы остаться в его портфеле и с которыми всерьез полемизировать не приходится. Но ознакомить с ними читателей, хотя бы вкратце, представляется мне небесполезным — если не для пользы, то для развлечения.

«Библиотеку поэта» Горький считает полезной затеей, ибо, по его мнению, «наша молодежь» должна знать историю поэзии. Замечание правильное, в особенности если принять во внимание, что вся серия, как явствует из ее названия, предназначена для молодежи поэтической. Но оказывается — знать историю поэзии молодым поэтам надо прежде всего потому, что им следует ознакомиться с историей «развития и разложения буржуазии». Мыслителю нашему не приходит в голову, что по *лучшим* образцам «буржуазной» поэзии *разложение* буржуазии проследить будет мудрено. Сверх того, молодым поэтам, говорит Горький, следует знать историю поэзии, чтобы *усвоить технику ремесла*, которая, по его справедливому замечанию, у них хромает. Но зачем «нашей стране» вообще поэзия? Для прославления пролетариата и его вождей, для прославления «героической эпохи». «У нас, в Союзе Советов, героический труд, действительность наша не вызывает в поэзии мощного эха, а должна бы вызывать, пора!» — восклицает Горький.

Каким же путем сие мощное эхо может быть вызвано? Ответ — при помощи новых тем и нового подхода к старым. По мнению Горького, поэты прошлого восхищались природой, как земледельцы и землевладельцы, как «дети природы», в сущности же — как ее рабы. В их стихах звучали покорность и лесть. «Хвала природе — хвала деспоту и тоном своим почти всегда напоминает молитвы». Тут Горький подходит к любимой своей идейке о том, что назначение человека — борьба с природой и овладение ею, в чем и заключается лучшее из человеческих изобретений — Прогресс. «Поэты всегда единодушно замалчивают такие скверные выходки природы, как, например: землетрясения, наводнения, ураганы, засухи», — заявляет Горький довольно опрометчиво. Не сходя с места и не роясь особенно в памяти, можно бы ему указать, что стихийным бедствиям посвящено немало произведений поэтических: «Медный Всадник», «Потоп» Виньи, «Девкалион и Пирра», описание потопа в Библии и в

Вавилонском эпосе; у Клейста имеется изображение землетрясения в Чили; чуме посвящены «Пир во время чумы» и предисловие к «Декамерону»; на изображении тайфуна и борьбы с ним построен одноименный роман Конрада; изображениям бурь немало места уделено в «Одиссее»; о засухе красноречиво повествует история епископа Гаттона; о засухе писал Некрасов; лесной пожар составил тему прекрасного стихотворения Бальмонта... Уверен, что этот список можно увеличить в сотни раз. Горький, однако, считает, что поэты недостаточно «гневались на слепого тирана», как он «поэтически» именует природу, и недостаточно звали на борьбу с ней. Меж тем — «у нас болот 67 миллионов гектаров. Мы намерены получить из них 40 миллионов тонн сухого торфяного топлива», вообще же на месте болот вырывать пруды, развести рыбу, пастбища, даже пахоту. «Мы» роем каналы, чтобы соединить Белое море с Балтийским, Каспийское с Черным, Сибири дать выход в Средиземное море... Вот все это «воспеть» и должны новые поэты: воспеть труд как «основной рычаг культуры». Итак, новая тема: «Борьба коллективно организованного разума против стихийных сил природы».

Старая поэзия воспевала любовь «как основную творческую силу жизни», но при этом забывала, что эта сила — «тоже слепой, стихийный инстинкт размножения, он создает неисчислимые количества паразитов, которые разрушают здоровье людей, создает комаров, мух, мышей, крыс и всяческих грызунов, которые наносят огромный вред здоровью и хозяйству человека». Капиталисты не заботились о здоровье населения, но государство трудового народа «не должно допускать и не может допустить безразличного, бессердечного отношения к жизни и здоровью своих граждан». (По поводу этого рискованного замечания можно бы много возразить Горькому, напомнив ему о голоде, организуемом большевиками, — но я с ним не собирался полемизировать.) Горький, правда, замечает с грациозной иронией, что он «вовсе не намерен убеждать поэтов: ловите мышей!». Но он призывает поэтов воспевать борьбу с природой, оных мышей порождающей.

От борьбы с природой переходит он к теме любви: тут предлагается поэтам содействовать выработке

нового, просвещенного отношения к женщине как товарищу в борьбе за прогресс и другие хорошие вещи и повторяется вся банальщина, уже тысячу раз перепетая во всех партийных шпаргалках. Наконец, последняя фаза борьбы с природой — борьба со смертью. Горький призывает поэтов, однако ж, не к разработке темы о смерти (замечательно, что Горький и все люди, близкие к нему по мировоззрению и умственному развитию, терпеть не могут стихов о смерти), — а к воспеванию науки, ее завоеваний, ее работников и героев.

На этом, в общем, заканчивается наивная горьковская болтовня о поэзии, имеющая, впрочем, совсем не наивную цель: в конечном счете Горький приглашает молодых стихотворцев учиться поэтическому ремеслу ради выполнения агитационных задач коммунистического начальства.

О БУНИНЕ

Ровно неделю тому назад я писал: «Чем дороже нам Бунин, тем труднее для нас становится изъяснить иностранцу, в чем заключается его значение и его сила... Мне горько не только оттого вообще, что до сих пор Нобелевская премия не дана русскому, но еще и оттого, что так трудно было бы объяснить европейскому литературному миру, почему именно Бунин достоин этой премии более, чем кто-либо другой».

К счастью для всех нас и к великой радости для меня, оказался я все-таки не совсем прав. В самый тот день, когда появилась моя статья, Нобелевская премия была присуждена Бунину. Я по-прежнему думаю, что самое сильное в Бунине, его словесное мастерство, иностранному ценителю недоступно. Оказалось, однако, что и других качеств его творчества достаточно для того, чтобы премия была ему предоставлена. Члены Шведской Академии сумели оценить Бунина и по переводам — это делает честь их литературному пониманию.

Следует им отдать должное еще и в другом отношении. Они присудили лавры гонимому страннику, почти беззащитному и почти бесправному, да еще в такую как раз минуту, когда безумная корысть и корыстное безумие с особою силой толкают людей пресмыкаться перед его гонителями. Тут проявили они независимость и мужество, которые в другие времена для столь высоких собраний только естественны, но в наши горькие дни стали редки всюду. Таким образом, прислушавшись к голосу совести (и может быть — к ропоту русской литературы, давно ожидавшей к себе справедливости), члены Шведской Академии не только увенчали Бунина, но и отстояли собственную свою честь. Сознаю, что, конечно, в этих словах моих много гордости. Но наше положение не дает нам права быть смиренными, ибо здесь, в Европе, мы сейчас не самих себя представляем и не во имя свое находимся.

Все это относится, впрочем, не к самому Бунину и не к его творчеству, а к тому общественному и нравственному значению, которое бунинское творчест-

во имеет для всех нас. Это значение так бесспорно и очевидно, что я больше на нем останавливаться не буду. Хотелось бы мне сказать о том, чему мы обязаны своим торжеством, — о писаниях Бунина. Но тут я испытываю большое затруднение.

О чем говорить? О последнем, наиболее совершенном из его творений, о «Жизни Арсеньева», за последнее время я писал на этих страницах неоднократно. Признаюсь — что-либо прибавить к ранее сказанному я сейчас не сумею, да и были бы то лишь отрывочные замечания, более или менее предварительные, ибо «Жизнь Арсеньева» не закончена: о ней уже можно сказать, что она прекрасна, но о ней еще нельзя говорить исчерпывающе. Очертить же бунинское творчество вообще — в газетной статье, без обстоятельной подготовки немыслимо. Тут обрек бы я себя на высказывание общих мест, а то и хуже — юбилейных плоскостей. Дело вовсе не в том, какую погоду любит описывать Бунин и похоже ли у него выходит, — а в том, почему в каждом отдельном случае он описывает такую погоду, а не иную и как, почему и ради чего, в конечном счете, он это делает. Дело не в том, как смотрит Бунин на русского мужика, а в том, почему ему понадобился русский мужик и что этот мужик выражает *в бунинском мире*. Писатель — не «очеркист», состоящий при Господе Боге, как нынешние советские авторы состоят очеркистами при Сталине. Он не воспроизводит мир, а пересоздает его по-своему. То, из чего он при этом исходит и к чему приходит, — составляет весь смысл его творчества. Этот смысл не вскрывается иначе, как путем кропотливого исследования, путем рассмотрения того, как совершается в писателе творческий акт, имеющий длинный ряд стадий, акт сложный, трудный, всегда мучительный. Рассмотрение этого процесса тем плодотворнее, что труд критика более приближается к труду самого писателя. Критик, внутренно не «проработавший» вещь вместе с самим писателем, как бы не написавший ее вновь за него, — в известной степени есть болтун, своей невыстраданной болтовней оскверняющий труд автора — всегда *выстраданный* (я, конечно, говорю о настоящих, о больших авторах). Каждая настоящая книга, в сущности, требует о себе тоже целой книги, а может быть, и нескольких. Условия нашей жизни таковы, что ни о

чем подобном мечтать не приходится. Даже и при стремлении к самой большой добросовестности критику приходится ограничиваться приблизительно высказанными результатами своей очень приблизительной работы. Однако чем более чтит он писателя, тем более должен опасаться именно приблизительностей, неточностей. Сегодня я не стану говорить о смысле бунинского творчества, потому что поспешностью наскоро собранных мыслей боюсь унизить тот многолетний глубокий труд, которым это творчество воодушевлено и осуществлено.

* * *

Я беру с полки первый том Бунина в издании Маркса и читаю на первой странице:

Шире, грудь, распахнись для принятия
Чувств весенних — минутных гостей!
Ты раскрой мне, природа, объятия,
Чтоб я слился с красою твоей!

Ты, высокое небо далекое,
Беспредельный простор голубой!
Ты, зеленое поле широкое!
Только к вам я стремлюся душой!

Нынешнего Бунина от этих наивных, почти беспомощных стихов отделяют сорок семь лет жизни: стихи написаны 28 марта 1886 года. Однако ж, ему нет надобности за них стыдиться: они оправданы не только шестнадцатилетним возрастом юноши, их писавшего, но и глубокой литературной давностью. После них прошло не только сорок семь лет жизни, но и сорок семь лет творческого труда. Прочитав их теперь, Бунин может сказать со спокойной гордостью:

— Вот чем я был — и вот чем я стал.

Юношеские творения каждого выдающегося художника далеко отстоят от его зрелых произведений. У Бунина это в особенности так. Никакой человеческой проницательности не хватило бы на то, чтобы в этих стихах *предугадать* будущего автора «Жизни Арсеньева». Никакой проницательности не хватило бы и теперь, если бы мы вздумали в них этого автора *узнавать*. На произведения нынешнего Бунина похожи они не более, чем портрет младенца на портрет взрослого человека.

После этих стихов Бунину понадобилось целых четырнадцать лет, чтобы выпустить «Листопад», первую книгу, которой обязан он началом своей известности. За «Листопадом» последовали тома стихов и прозы, всегда отмеченных печатью дарования. Том за томом свидетельствовали о развитии автора, но о развитии все же весьма постепенном, даже замедленном. «Деревня», привлекшая к Бунину особое внимание читателей, при всех своих несомненных достоинствах, более дала пищи для наблюдений и рассуждений критике публицистической, нежели художественной. Целых тридцать лет Бунин копил в себе силы и как бы весь подбирался для того стремительного прыжка, которым был «Господин из Сан-Франциско» вместе со всем циклом замечательных рассказов, за ним последовавших. Эти тридцать лет были годами усиленного, тягостного труда.

Обывательская критика и писательская обывательщина в самом слове «труд» видит нечто страшное, не то унижающее представление о таланте, не то даже исключающее такое представление. Нет ничего не только ошибочнее, но и вреднее этого взгляда. Талант без труда есть талант, зарытый в землю. Обработка своего таланта есть для писателя долг порядка религиозного. Истоки искусства таинственны, иррациональны. В начале искусства лежит озарение, но само по себе озарение еще не есть искусство. Чтобы стать искусством, оно должно быть обработано. Искусство есть озарение обработанное, умелое. Великие художники XIX века на деле работали не менее своих предшественников, но они, по особым, очень сложным причинам, притворялись «гуляками праздными». Художники предыдущих веков не стыдились работы и в значительной степени смотрели на искусство как на ремесло. «Святое ремесло» — вот определение искусства, изумительное по глубине и краткости.

Русский народ любят упрекать в лености, в неумении работать, в неуважении к труду. Не решаюсь судить окончательно, справедливо ли это, но сильно сомневаюсь, чтобы народ-земледелец мог быть ленив. Однако даже если все-таки это так, то у нас нет оснований думать, что выразители национального гения непременно должны быть и выразителями национальных недостатков. И в самом деле — приверженностью к

труду отмечены жизни Петра Великого, Ломоносова, Пушкина, исписавшего целые листы кругом для того, чтобы окончательно найти, наконец, две строчки. «Война и Мир» свидетельствует столько же о трудолюбии Толстого, сколько о его гении. Жизненные условия ставили Достоевского в необходимость работать наспех, но черновые его бумаги красноречиво нам говорят о напряженном, порою судорожном труде.

Всем писательским своим образом Бунин служит продолжению и новому утверждению этой прекрасной традиции. Не для того, чтобы умалить величину и достоинства его дарования, но для того, чтобы воздать ему всю честь, ему подобающую, хотел бы я назвать его тружеником. Если наступят для русской литературы более легкие дни, то, конечно, найдется исследователь, который последовательно и точно, в обстоятельном труде вскроет приемы бунинской работы — внутренние пути его творчества. Тогда окажется непременно, что у Бунина можно и до́лжно учиться не только композиции вещи, строению образа или таким-то и таким-то литературным приемам, не только самому мастерству, но и умению работать и воле к работе. Путем анализа и сравнения исследователь такой докажет то, что сейчас мы только угадываем: он вскроет, как именно, в каких направлениях работал Бунин здесь, в эмиграции, не успокоившись на достигнутых ранее результатах и служа примером и, к несчастию, — укоризной слишком многим своим современникам, молодым и старым.

Какому-то интервьюеру он сказал на днях, что боится, как бы житейские события, связанные с получением премии, не помешали ему вернуться к прерванной работе. Другому журналисту говорил он о мечте возвратиться в Грасс — все затем же: работать. При этом сравнил он себя с тарасконским парикмахером, выигравшим пять миллионов и оставшимся в своей парикмахерской. С радостью узнаю Бунина в этой милой и умной шутке истинного художника и мастера. Во дни его торжества желаю ему труда и еще раз труда, — того веселого труда, который для художника Божией милостью составляет проклятие и величайшее счастие жизни, ее напасть и богатство, по слову Каролины Павловой:

Моя напасть, мое богатство,
Мое святое ремесло!

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

8 января умер от артериосклероза Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев). Было бы наивно в краткой заметке пытаться дать хоть сколько-нибудь даже приблизительную характеристику его деятельности. То был человек, отмеченный не талантом, не дарованием, но несомненной гениальностью. Многие обстоятельства, личные и общественно-литературные, помешали ему во всей полноте развернуть свои силы. Вечно мятущийся, вечно взволнованный до самых глубин души своей, не осуществил он всего того, что мог бы осуществить человек, одаренный природой так щедро, как был одарен Андрей Белый. Все им сделанное замечательно, но печать спешности, недовершенности, порой срыва, лежала почти на всем. Быть может, именно душевные силы, как бы бьющие через край физического состава его, были тому причиной. Со всем тем — литературное наследство Белого огромно.

Сын известного математика Николая Васильевича Бугаева, он родился в 1880 году в Москве, с которой, в конечном счете, связана его беспокойная, отчасти скитальческая жизнь. В Москве, в тяжких условиях подсоветской писательской жизни, ему было суждено и умереть. Окончив Поливановскую гимназию, он поступил на естественно-математический факультет Московского университета, по окончании которого, уже в 1904 году, перешел на историко-филологический, впрочем им не оконченный. Его литературная деятельность началась в 1901 году «Драматическою симфонией», которою он сразу занял одно из виднейших мест в рядах модернистов. Отчасти ему они и обязаны своим влиянием и значением. Его стихотворные сборники («Золото в лазури», «Пепел», «Урна», «Звезда», «После разлуки»), его поэмы («Королевна и рыцари», «Христос Воскрес», «Первое свидание»), четыре его прозаические симфонии, его романы («Серебряный голубь», «Петербург», «Котик Летаев», «Московский чудак», «Москва под ударом»), не одинаковые по качеству, одинаково примечательны исключительным своеобразием стиля и чрезвычайной

сложностью задач, которые он себе ставил. С той же оригинальностью в многочисленных статьях и книгах критического, философского и теоретического содержания пытался он обосновать символизм не только как литературную школу, но и как последовательное миросозерцание. В конечном счете, при всех своих колебаниях, только он, вместе с Блоком и Вячеславом Ивановым, может быть назван действительно символистом, в отличие от своих старших литературных соратников, к которым название декадентов иль модернистов подходит более.

Прямым или косвенным влиянием Андрея Белого, так или иначе, отмечена вся живая русская литература, начавшая свое бытие примерно с 1905 года. Может быть, не менее, чем его книги, оказалась влиятельна самая личность этого человека, до крайности сложного, очень часто не уживавшегося с общежитейским укладом, но таившего в себе обаяние единственное и незабываемое, лишь ему одному присущее. Его смерть — тяжелое горе для тех, кто имел счастье (и порой тягость) знать его близко, кто умел любить его. Нечего и говорить, что она же невознаградимая утрата для всей русской литературы.

10—1260

ПАМЯТИ ГОГОЛЯ

Сумма приемов изобразительных еще не составляет стиля. Сумма приемов языковых — тоже. Не составляют его и обе эти суммы, друг с другом соединенные по способу арифметического сложения. Но в сочетании более сложном, по характеру близком к соединениям химическим, они уже образуют стиль. Стиль, следственно, можно определить как результат взаимодействия приемов изобразительных с приемами языковыми. Потому так трудно и шатко всякое исследование стиля. Мы сознаем неотложную важность таких исследований и торопимся к ним приступить, не имея достаточно установленных и разработанных методов. Самая разработка этих методов находится еще в зачаточном состоянии.

Кое-что мы, однако, уже умеем различать и оценивать, хотя надо сознаться, что интуиция здесь играет слишком большую роль. С другой стороны, несомненно, что в оценке эстетических явлений вовсе без интуиции обойтись нельзя. Дело все в том, чтобы и самой интуиции поставить пределы, определив ее законные права и отмежевав области, ей неподсудные.

Как бы то ни было, мы можем априорно разделить приемы на хорошие и дурные, правые и ложные. Обилие ложных приемов создаст ложное, упадочное искусство, в известном пределе перестающее быть искусством вообще. Приемы правые многообразны. Не изменяя своей сущности, они различествуют в своей внутренней структуре. Такие различия могут быть огромны: законность тех или иных приемов от этого не утрачивается. Отсюда можно бы вывести эстетическую теорему: все законные приемы равноценны. Нет лучших или худших приемов — есть лишь лучшее или худшее их применение. Отсюда, в свою очередь: равноценны все стили. Качество художника определяется не приверженностью тому или другому стилю, а лишь умением данный стиль применять.

Стили меняются, но смена стилей сама по себе не ведет ни к возвышению, ни к упадку искусства. На этом и основывается то не раз высказанное положение,

что в искусстве прогресса нет. Для людей разных эпох и воззрений Софокл может быть ближе или дальше, чем Достоевский, но от Софокла до Достоевского нет ни упадка, ни возвышения, как его нет от скульптуры Древнего Египта до Микель Анджело. Удельный вес гения постоянен. Гении разнятся окраской, а не величиной. Во времени изменяется лишь окраска, не влияющая на рост мастера.

Отсутствием прогресса не отменяется в искусстве эволюция, которая есть не что иное, как эволюция стилей. Она совершается по кривой, которую вычислить невозможно: вычислить ее — значило бы открыть законы истории вообще. Тем не менее исторический опыт (который в истории искусства не совсем тот, что в общей истории) позволяет синтетически определить эту кривую как приближающуюся к спирали. По-видимому, эволюция искусства имеет тенденцию совершаться по окружности, в центре которой находятся общеисторические события. Но эти события сами по себе движутся по некоторой кривой, отчего эволюция искусства принимает очертания спирали, навернутой на ось общей истории.

Эволюция литературы, как всякого другого искусства, есть эволюция стилей, то есть приемов. Что же такое прием? Какова цель его? Прием есть средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную. Иначе — средство и способ преображения действительности. Характер приема, естественно, определяется тем углом, под которым происходит такое преображение, которое, несколько огрубляя и упрощая дело, можно назвать преломлением. Такой угол зависит, в свою очередь, от мироощущения и мировоззрения художника. Поэтому прием, не составляя сущности мировоззрения художника, в то же время есть несомненный и достоверный показатель такого мировоззрения. Искусство осуществляется не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем самом. Это не умаляет ни важности приема, ни необходимости его исследовать, ибо, в конечном результате, исследование приема есть исследование о мировоззрении художника. Прием выражает и изобличает художника, как лицо выражает и изобличает человека.

Прием не есть цель и не есть импульс творчества.

Но поскольку творчество осуществляется не иначе, как через него и даже именно в нем самом, он становится уже не только формою, в которой отливается содержание, но и самим содержанием. Поэтому мастер далеко не свободен в выборе приемов. В какой степени это делается сознательно или бессознательно и что называть в творчестве сознательностью или бессознательностью — вопросы особые. Оставим их в стороне. Так ли, иначе ли, — из всех возможных приемов мастер выбирает лишь те, которые соответствуют его заданию: представить действительность в том или ином преломлении. То или иное преломление, как сказано, определяется мировоззрением художника. В это мировоззрение, разумеется, прежде всего входит то или иное понимание цели искусства вообще и данного, индивидуального искусства в частности.

Так мы приходим к выводу, что выбор стиля зависит от творческого импульса. Импульсы в каждом отдельном случае различны. Строго говоря, их столько же, сколько художников. Поэтому и индивидуальных художественных манер — столь же неисчислимое множество. Однако, подобно лицам, манеры эти, так же как импульсы творчества, не совпадая друг с другом вполне, порою имеют схожие или даже тождественные черты. Эти сходства и тождества ведут к столь же частичным сходствам и тождествам стилистическим. В результате — художественных индивидуумов больше, чем стилей. Этим и объясняется то, что индивидуальные стили художников, как шарики разбившейся ртути, сливаются в общий стиль художественной эпохи: тут мы имеем дело с влиянием исторических условий на образование мировоззрений, а через мировоззрения — на выбор приемов. Само собой разумеется, что частичные совпадения мировоззрений у художников разных эпох проявляются и в частичных совпадениях стилистических.

Чем замечательнее писатель, тем настоятельнее необходимость исследовать его стиль, чтобы понять не только его литературные приемы, но и человеческую и философскую сущность. Таких исследований у нас поразительно мало. Они требуют кропотливого труда и не встречают сочувствия не только в среде профанов, но подчас и у писателей, и у критиков. Между тем дают они важные результаты — соответствующие,

конечно, дарованиям исследователей. В частности, самое глубокое и значительное, что до сих пор было сказано о Гоголе, принадлежит Мережковскому, в его книге «Гоголь и черт». Мережковский, с первого взгляда, чужд всех «сухих материй», всякого «формального педантизма», всякой «статистики». Но, по-видимому не вполне отдавая себе отчет в своем методе, он нередко прибегает именно к таким способам, как прослеживание одного мотива. Это — уже зачатки *стилистического* исследования, и если уже именно они приводят Мережковского к столь значительным результатам, то можно быть уверенными, что результаты были бы еще поразительней, если бы он, с присущей ему зоркостью, более последовательно и трудолюбиво шел по пути стилистических изысканий. К несчастью, они требуют много времени и работы и выражаются в виде более или менее объемистых томов. Таким объемистым томом — как раз о Гоголе — завершилась и литературная деятельность Андрея Белого. Уже после его смерти вышла книга его о стиле Гоголя — результат наблюдений и размышлений, накоплявшихся в течение почти 30-ти лет. Я еще не успел ознакомиться с этой книгой, но уверен заранее, что в ней должен находиться целый ряд истинных «открытий».

Что же можно сказать о замечательном писателе — на протяжении очередного газетного фельетона? Велик риск — высказаться о Гоголе с налета: тут нетрудно и «размахнуться Хлестаковым». Вот, однако, несколько соображений, в основе которых лежат *стилистические* наблюдения, впрочем — разновременные и отрывочные: специально Гоголем мне заниматься не приходилось.

Художественное произведение есть выраженное отношение к миру (тут лежат его религиозные корни). Однако различны методы художнических суждений о мире. Одни художники наблюдают, созерцают мир если и не вполне объективно (что противоречило бы существу искусства), то все же стремясь к объективности, а главное — не связывая прямо и непосредственно своей личной участи с результатами своих наблюдений. Конечно, на известной глубине связь такая и у них прощупывается неизбежно: трагедия художника и у них связана с трагедией человека, но лишь автоматически и скорее против их воли, нежели соглас-

но с нею. Далеко не все художники эту связь сознают вообще, и не все почитают ее благой, правой. Далеко не все склонны видеть в ней главный смысл своего земного поприща.

Поэты XVIII столетия, от которых пошла вся последующая русская литература, над этой связью не задумывались. Для величайшего из них, Державина, она вовсе не существовала. Отсюда его принципиальный квиетизм, взрывавшийся его темпераментом поминутно, но против сознательной воли его. Хотел же он быть наблюдателем, созерцателем, остающимся в стороне от наблюдаемого, как бы стоящим выше и с высоты своей живописующим должное в противоположение сущему. Гоголь говорит о нем, что «постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было — начертать образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками». Этот воображаемый образ влиял на жизненные поступки Державина, но связать свою судьбу с участью этого образа Державин не намеревался, — по крайней мере, сознательно. Тем же путем шли Карамзин и Жуковский, из которых каждый в корне изменил тематику предыдущей словесности, не отказавшись от ее воззрений на отношение человека к художнику в себе самом. И тот и другой стремились остаться сторонними наблюдателями мира: один — сквозь призму чувства (можно сказать — сентимента), другой — сквозь призму воображения и веры.

Решительный перелом произведен Пушкиным, который первый явился последовательным индивидуалистом в русской литературе, как и первым романтиком. Он первый связал неразрывно трагедию своей личности человеческой с личностью художника, поставив свою судьбу в зависимость от поэтических переживаний. Это его привело к своеобразной биографии: к первой русской биографии, в которой жизнь органически и сознательно слита с творчеством. Не случайно было то, что он очутился первым русским писателем-профессионалом в полном смысле слова. Не случайно и то, что в истории его гибели обстоятельства житейские не только механически, но как бы и химически, внутренно слиты с поэтическими. Он первый прожил жизнь как поэт — и только как поэт, и за то погиб.

Гоголь есть сочетание начала державинского с началом пушкинским. Державинское созерцание мира, «оценивание», как он выражается, было Гоголю чрезвычайно близко. Потому так и восхищается он Державиным, говоря, что пред певцом «Водопада» «пигмеи другие поэты», что словам Державина внимаешь порой, как если бы исходили они «из уст самой Церкви». Сторонним изобразителем мира, веселым, насмешливым, чуть-чуть ядовитым, Гоголь и явился в первых своих вещах, вызвавших не только знаменитое «фырканье наборщиков», но и беззаботный смех самого Пушкина. Смех в «Ревизоре» уже был горек. В «Мертвых душах» он стал таков, что тот же Пушкин воскликнул: «Боже, как грустна наша Россия».

Роковым для Гоголя было, однако, не то, что от насмешливых наблюдений пришел он к страшным, что смех беззаботный стал смехом сквозь слезы. Трагедия Гоголя в том, что державинская концепция с пушкинскою в нем постепенно слились, и тогда *весь смысл его собственной жизни очутился в зависимости от результата наблюдений.* Когда-то он весело наблюдал, как черт вносит в мир путаницу, и утешался воображаемым зрелищем кузнеца Вакулы, *шутя* ловящего черта за хвост. С течением времени необходимость поймать, обличить, закрестить беса, живущего в нем самом и во всей России, стала для него единственным жизненно-литературным подвигом, не совершив которого жить стало для него немыслимо.

Глубокий индивидуалист Пушкин под конец жизни мечтал о единой, «тайной» свободе: об одиноком творчестве, о том, чтобы стать поэтом, который, как царь, «живет один». С тою же силой, с тем же неистовым упорством, Гоголь хотел вырваться из одиночества художника и к своему подвигу приобщить всю Россию. Я, я, я — вот главное из последних слов Пушкина. Мы, мы, мы — вот непрестанное местоимение, которое на все лады склоняет Гоголь, потому что не может и не хочет жить, если его личный опыт и его личное дело не станут опытом и делом всей России. Замечательно: индивидуалиста Пушкина — убивают. Гоголь, стремящийся выйти из рамок одиночества, кончает медленным самоубийством.

Еще в 1835 году Белинский писал: «Мы в Гоголе видим более важное значение для русского об-

щества, чем в Пушкине, ибо Гоголь более поэт социальный».

Тут, конечно, неверно понято социальное значение и Пушкина. Не угадал Белинский и того пути, по которому, к великой его досаде, впоследствии пойдет социальное действие Гоголя, — но самая «социальность» Гоголя Белинским угадана очень проницательно и очень рано. Впоследствии Гоголь высоко чтил ее в себе самом и восхищался ею в других. Лирическим талантом он называл такой, которому «повелено было передовою, возбуждающею силою общества во всех его благородных и высших стремлениях». Есть указания на то, что Достоевский не любил Гоголя и был склонен его осмеивать. Однако в сознательной, последовательной «социальности» своего творчества он, в сущности, более следует именно нелюбимому Гоголю, нежели любимому своему Пушкину. Пожалуй, приблизительно то же самое можно сказать и обо всей русской литературе.

«КАМЕРА ОБСКУРА»

Дрянная девчонка, дочь берлинской швейцарихи, смазливая и развратная, истинное порождение «инфляционного периода», опутывает порядочного, довольно обыкновенного, но неглупого и образованного человека, разрушает его семью, обирает его, сколько может, и всласть изменяет ему с таким же проходимцем, как она сама; измена принимает тем более наглый и подлый вид, что совершается чуть не в присутствии несчастного Кречмара, потерявшего зрение по вине той же Магды; поняв, наконец, свое положение, Кречмар пытается застрелить ее, но она вырывает браунинг и сама его убивает.

Такова основная фабула нового романа, который недавно выпущен В.Сириным. Физическая слепота, поражающая героя точно в возмездие за ослепление нравственное, казалось бы, даже слишком аллегорически и слишком грубо наталкивает на избитую сентенцию: любовь слепа. Конечно, этой сентенции читатель не избежит. Но недаром до нее додумались и швейцар с почтальоном, судача о семейных делах Кречмара. Ради нее романа писать не стоило, и не она составляет его «идею».

«Роман Сирина похож на синематографический сценарий». Эта фраза варьируется на все лады в печати и в разговорах. Опять же — и она справедлива. Самый темп, в котором развиваются события, множество отдельных моментов, некоторые приемы (в особенности — в изображении автомобильной катастрофы), отчасти даже характерные образы действующих лиц — все это сильно напоминает синематограф. Общее мнение на этот раз совершенно верно. Но, как бывает почти всегда, оно выражает лишь общее место, не доходя до проникновения в то, что в романе действительно существенно.

Сказать, что сиринский роман похож на синематограф, — значит сказать о нем слишком мало и слишком мало понять из того, что им подсказывается внимательному человеческому сознанию. Неужели же, в самом деле, писателю стоило перенимать стиль сине-

матографического повествования единственно только ради этого стиля? Ведь, строго говоря, такой *литературной* задачи даже и существовать не может, потому что чем совершеннее она будет выполнена, тем глубже совершится перерождение романа в расширенный, детально разработанный синематографический сценарий — и только. Написать роман в совершенном синематографическом стиле — значит не написать романа вовсе. Сколько-нибудь вдумчивому автору, сознающему, что и как он делает, это должно быть ясно. А уж в сознательности работы Сирину отказать никогда нельзя. Что же руководило им? Неужели всего лишь желание предложить читателю побывать в синематографе, не выходя из комнаты? Какая жалкая, повторяю, и в литературном смысле самоубийственная задача! Конечно, Сирин преследовал не ее. Мне кажется, у романа есть иной, более любопытный смысл. Не ручаюсь за то, что мои соображения в точности выразят то именно, что хотел показать автор, но думаю, что сумею проникнуть в основной импульс его работы, если внимательно вслушаюсь в то, что говорят представшие ему образы. Надеюсь, что мне они говорят то самое или хотя бы о том самом, о чем говорили ему.

Первое, самое главное наблюдение, которое необходимо сделать над сиринским романом, заключается в том, что синематограф руководит вовсе не только литературным стилем автора, но и судьбою действующих лиц. Он подсказывает не только те или иные приемы автору, но и поступки — действующим лицам. Магда еще полуребенком мечтает быть фильмовою звездой. Холливуд для нее — земля обетованная. Мечта не осуществляется, но Магда попадает билетершей в синематограф. В синематографе происходит первая, роковая встреча ее с Кречмаром. Кречмар не чужд синематографических кругов. Когда Магда становится его содержанкой, он с ними еще более сближается и финансирует фильмовую затею, в которой Магде предоставляется роль. Горн, первый любовник Магды, с которым она вновь встречается и с которым обманывает Кречмара, — художник-карикатурист, работающий для синематографа. С синематографом связаны и некоторые второстепенные персонажи.

Словом, в романе Сирина синематограф выступает важнейшею движущей силой, то оставаясь за

сценой, как Рок трагедии, то прямо являясь на сцене в качестве действующего лица. Читатель с первых же строк вводится в синематографический мир.

Возникает теперь вопрос: законный ли художественный прием — изображать синематографический мир, перенося в литературу синематографические приемы? Не нарушается ли здесь, так сказать, «закон Дельвига» — о том, что не дóлжно ухабистую дорогу изображать ухабистыми стихами? Нет, в том-то и дело, что не нарушается, потому что в данном случае мы встречаемся с обратным казусом: Сирин вовсе не изображает обычную жизнь приемами синематографа, а показывает, как синематограф, врываясь в жизнь, подчиняет ее своему темпу и стилю, придает ей свой отпечаток, ее, так сказать, синематографирует. Тут не плохая дорога изображена плохими стихами, а ухабистые стихи делают ухабистой самую дорогу: *синематографом пронизан и отравлен не стиль романа, а стиль самой жизни, изображенной в романе*. Это разница громаднейшая и для понимания новой сиринской книги самая существенная. Сирин в своих литературных приемах подражает (в данном случае лучше сказать — следует, ибо о действительном подражании не может быть речи) синематографу лишь постольку, поскольку ему подражает и следует сама жизнь современная, пропитанная духом этого лжеискусства так, как никогда никаким настоящим искусством она пропитана не была. Эта-то вот пропитанность жизни синематографом и есть истинный предмет сиринского романа, в котором история Магды и Кречмара служит только примером, образчиком, частным случаем, иллюстрирующим общее положение.

Кречмар был добрый семьянин. Но у него была тайная мечта о веселой, развратной девчонке, с которой он может познать радости, не доставляемые его целомудренною женой. Когда девчонка такая появилась на горизонте, — семейная жизнь Кречмара была разрушена. Подобных историй и в жизни, и в литературе мы знаем сколько угодно. Для сиринского романа специфично осложнение этой любовно-семейственной темы — темой синематографа.

По профессии Кречмар был художественный критик, историк искусства. Но как в семьянине Кречмаре жила мечта о девчонке, так точно этот художествен-

ный критик был не чужд интереса к синематографу. Разница в том, что любострастные свои тайны он хранил про себя, а интереса к синематографу не скрывал, уступая духу времени и считая синематограф тоже искусством. Не случайно, что именно в синематографе он встречает Магду: оба его падения, любовное и художественное, совпадают во времени, ибо это лишь две стороны одного падения, потенциально в нем живущего уже раньше. Отдаваясь очарованию Магды (а в ней, конечно, есть очарование, как приятный и засасывающий дурман есть в синематографе или в кокаине), Кречмар все же стыдится связи с уличной девкой. Он сознает, что его личная жизнь приняла «налет гнусности». Магда навезла в его квартиру всякой художественной дряни, переставила по-своему все вещи и устроила пинг-понг в бывшей детской. Через Магду Кречмар породнился с улицей: к нему является «шурин» — парень в каскетке, с папиросою за ухом, социал-шантажист, наверное — страстный любитель «спорта». Всего этого Кречмар стыдится, но не догадывается, что столь же конфузно его общение с миром синематографа: с Горном, с Дорианной Карениной. Эта международная особа и «деятельница искусства» даже не знает, откуда произошел ее псевдоним. Так же, как Магда, — по ее способностям ей место скорее на экране простыни, чем на простыне экрана. Горн ее называет «бездарной кобылой». А все-таки она знаменита, она имеет успех, потому что она — как раз то, что нужно для синематографа.

Человеческая совесть Кречмара неспокойна: его мучат воспоминания о жене и дочери. Но его совесть художественная глубоко усыплена всеобщим признанием синематографа как искусства. В этом и лежит корень его несчастия. Если бы он понял, в какую художественную и, следовательно, духовную трясину он завлечен синематографом, он не только не стал бы финансировать фильм с участием Магды и Дорианны Карениной, а и самую Магду спустил бы с лестницы. Но он этого не сознает, и оттого постепенно оказываются поражены самые основы его жизни.

Горн — умный, но злой и до мозга костей циничный человек. Он — истинный дух синематографа, экранный бес, превращающий на экране мир Божий в пародию и карикатуру. То, что делает он сознатель-

но, другие делают по создавшейся рутине. Но Дорианна Каренина, «деятельница» синематографа, и Магда, его порождение, вместе с Горном заносят в жизнь Кречмара не только синематографические дела, но и стиль, и дух синематографического бытия. Замечательно: жизненная драма Кречмаровой жены и дочери развертывается в обычном человеческом стиле. Между тем то, что происходит с самим Кречмаром, постепенно приобретает истинно горновский характер издевательства над человеческой личностью. Трагедия Кречмара в том, что это уже пародия на трагедию, носящая все специфические признаки синематографической драмы. Вот этого-то Кречмар не понимает — и не что иное, как *именно это непонимание, и символизировано слепотой, поражающей Кречмара.* Первоначальный «налет гнусности», занесенный Магдою в квартиру Кречмара, — ничто в сравнении с той издевательской гнусностью, в которую превращается вся его жизнь, когда она становится стилизована под синематограф.

«Синематографизированный» роман Сирина по существу очень серьезен. В нем затронута тема, ставшая для всех нас роковой: тема о страшной опасности, нависшей над всей нашей культурой, искажаемой и ослепляемой силами, среди которых синематограф, конечно, далеко не самая сильная, но, быть может, самая характерная и выразительная. Если в романе смерть героя кажется несколько поспешным и слишком внешне эффектным завершением фабулы (что, впрочем, отчасти и соответствует «синематографическому» ее развитию), то со стороны затронутых тем эта смерть представляется как нельзя более логичной. Вновь и вновь дело идет о смерти, грозящей всей нашей культуре.

В заключение скажу лишь несколько слов об очаровательном, порой как бы даже пресыщающем мастерстве, с которым роман написан. Свою изобретательность Сирин на этот раз доводит до дерзости, можно сказать равной той, с которою Горн издевается над Кречмаром. Приходится удивляться, с какой безошибочной точностью Сирин пользуется самыми острыми и рискованными приемами. Я бы даже решился сказать, что именно точность и безошибочность работы на сей раз доведены Сириным почти до изли-

шества. Может быть, было бы лучше, если бы хоть что-нибудь было в этом романе написано немножко «спустя рукава». Но, разумеется, если об авторе говорят, что он пишет «слишком хорошо», то это еще не большой упрек.

БЯЛИК

В лице недавно скончавшегося Хаима Иосифовича Бялика еврейский народ понес тягостную утрату. Роль, сыгранная им в культурной и общественной жизни еврейства, огромна. Он был поэтом, историком, талмудистом, педагогом, переводчиком, издателем, публицистом, общественным деятелем (между прочим — был избран выборщиком в Государственную думу 3-го созыва, самая большая и плодотворная часть его жизни протекла в России, которую он покинул с воцарением большевиков). Я ограничусь тем, что скажу несколько слов о нем как о поэте. Неотделимый от своего народа биографически и творчески, он, как всякий истинный поэт, в то же время есть достояние всеобщее, и его смерть есть истинная потеря для всех.

Имя Бялика, разумеется, было знакомо каждому образованному человеку в России. Но знакомство это было довольно отдаленное, даже смутное. Бялика знали у нас по переводам, сделанным В.Жаботинским. Ряд его стихотворений был также переведен Вячеславом Ивановым, Федором Сологубом, Валерием Брюсовым и другими. При всех достоинствах этих переводов, ими, конечно, не заменялось знакомство с подлинником.

Прочесть Бялика в подлиннике могли слишком немногие, потому что писал он преимущественно на древнееврейском языке, том самом, на котором была создана Библия, который после того, как еврейство утратило самостоятельное политическое бытие, постепенно перестал быть языком разговорным, но сохранился в литературе — и который теперь воскресает как разговорный в Палестине.

Еврейская поэзия, начавшая бытие свое с Книги Бытия, не пресеклась и в рассеянии. Ее подземный родник мощно пробился в Испании, во второй половине десятого и в первой половине одиннадцатого столетия. Он ожил в творениях Габироля и Иегуды Галеви и с тех пор, то уходя под почву, то вновь появляясь, докатился до наших дней. Зачатки новоеврейской поэзии наметились в начале восемнадцатого века, через сто лет получили дальнейшее развитие в Германии, а

затем, еще через пятьдесят лет, в России, где образовалась целая поэтическая школа, в которой Бялик не был зачинателем, но в которой, по своему дарованию, занял он самое видное и почетное место.

Не порывая с прошлым, эта новая плеяда совершила великий переворот. Жалобы на трагическую участь еврейства дотоле составляли у его поэтов неизменную тему, лишь изредка оставляемую для отвлеченных рассуждений дидактического характера. Вдохновляемые идеей культурного и политического возрождения, новые поэты, как бы впервые, сознали право свое не только говорить о национальном несчастии, но и вообще взглянуть на мир собственными глазами. Слова о жизни, о Боге, о любви, о природе впервые обрели право гражданства в еврейской поэзии. Еврейская муза была как бы выведена из ее тематического гетто, в котором она была обречена однообразию и провинциальности. Таким образом, преобразованное национальное сознание вывело еврейскую поэзию на простор поэзии всеобщей. Этим глубоким изменением своей жизни она всего более обязана Бялику.

* * *

Однажды вечером, вскоре после февральской революции, Гершензон дважды звонил мне по телефону, но меня не было дома. Я поздно вернулся и лишь на другой день спросил его, в чем дело.

— Вы многое потеряли, — отвечал Гершензон, — я хотел вас позвать к себе, у меня был Бялик.

Теперь, когда изданы письма Гершензона к его родным (кстати сказать — необыкновенно обаятельная книга, в которой весь Гершензон — как живой, во всей чистоте своего прекрасного сердца), я могу с точностью установить, что это было 22 апреля 1917 года. На другой день Гершензон писал: «Вчера вечером Яффе привез к нам Бялика; была еще только жена Яффе. Они просидели часа три. Итак, скажу: много я видел замечательных людей, но такого большого, как Бялик, еще не было за нашим столом... Он так удивительно глубокомысленно умен и в своем мышлении так существен, конкретен, что, по сравнению с ним, наше мышление как-то беспочвенно и воздушно. И потому же, конечно, он с виду, по манерам, прост

совершенно, точно приказчик. Говорит самым простым тоном, и когда вслушаешься, то слышишь нарастающую стальную крепость мысли, отчетливость и поэтичность русских слов, а в узеньких глазах — острый ум... По сравнению с ним и Вяч. Иванов, и Сологуб, и А.Белый — дети, легкомысленно играющие в жизнь, в поэзию, в мышление...»

Встретиться с Бяликом мне так и не довелось. Я сравнительно довольно много переводил еврейских поэтов, но из Бялика перевел лишь одно стихотворение. Произошло это потому, что переводы мои почти все предназначались для «Еврейской антологии» издательства «Сафрут». Вместе с уже упомянутым Л.Б.Яффе я был редактором этой книги. Распределение работы между переводчиками лежало как раз на мне, и я считал неудобным оставить за собой хоть что-нибудь из Бялика, зная, что всем хотелось переводить его стихи в особенности. Короче говоря, вышло так, что я не перевел Бялика не потому, что мало ценил его, а, наоборот, потому что, ценил очень высоко и был вынужден его уступать другим.

Не зная древнееврейского языка, я, подобно другим, был знаком с Бяликом по переводам. Однако позволю себе сказать, что мое знакомство с ним было несколько более близким, нежели у людей, поставленных в такие же условия. Дело в том, что, помимо готовых стихотворных переводов из Бялика, мне посчастливилось видеть много прозаических, сделанных подстрочно, слово за словом, даже с соблюдением грамматических конструкций, русскому языку совершенно чуждых. Мало того: переводы эти сопровождались русской транскрипцией подлинников, и, таким образом, я, следя одновременно за подстрочником и транскрипцией, получал возможность не только следить за строем поэтической речи Бялика, но и проникнуть в ее звуковой состав. Грубый двойной покров, сквозь который мне приходилось прощупывать черты подлинника, в действительности оказывался гораздо тоньше, чем покров стихотворных переводов, даже столь образцовых, как сделанные Жаботинским и Вяч. Ивановым. Я читал Бялика *почти в подлиннике*, как читал другого прекрасного еврейского поэта — С.Черниховского, из которого мне посчастливилось перевести довольно много. При таком чтении я мог не

только оценить силу, выразительность, меткость языка у Бялика (это — свойство всех больших поэтов), но и проникнуть хотя бы несколько более глубоко в тот *дух* поэзии, в ту ее иррациональную сферу, где таятся ее главные индивидуальные черты, всегда познаваемые только из подлинника.

Совершенно особенное, как ни у одного из известных мне поэтов, восприятие времени — вот, на мой взгляд, самая своеобразная черта в Бялике-поэте. Восприятие необыкновенно чувственное, конкретное и, в то же время, как бы ежесекундно преодолеваемое. Прошедшее и будущее у Бялика обращены друг на друга, подобно двум зеркалам. Перспектива будущего образуется из перспективы в нем отраженного прошлого — и наоборот: перспектива прошлого уже заключает в себе перспективу будущего. Вместе с тем для каждого отдельного отражения в правой или левой перспективе может быть определено его порядковое место, по отношению ко всем предшествующим и последующим.

Далеко не самой глубокой, но зато очень наглядной иллюстрацией здесь может служить поэма «Мертвецы пустыни». Она выросла из талмудической легенды. В ней древние предки, великаны, побежденные, но не покоренные самим Богом, являются, чтобы стать укоризною перед современным еврейством. Но Бялик умеет их показать как-то так, что обычные понятия о жизни, смерти и воскресении не вполне к ним применимы. Читателю кажется, что в жизни они мертвы, в смерти живы и процесс воскресения совершается в них постоянно. Аллегорический смысл поэмы очевиден: в ней дано прославление вечно живой стихии еврейства, в каждый миг повергаемого и восстающего, умирающего и воскресающего. Но надо было обладать особенным, бяликовским, ощущением времени, чтобы эту отвлеченно-аллегорическую картину превратить в конкретно-символическую, придать ей совершенную убедительность и реальность.

Несомненно, исторические судьбы еврейства придали особую лирическую силу тому преображению времени, которое постоянно совершается в поэзии Бялика. Вероятно, они были даже первоначальной причиной возникновения в нем этой удивительной способности. Бялик — еврей каждою клеточкой своего существа и в каждое мгновение своей жизни. Но простым и

поверхностным национализмом, одной специальной приверженностью к своему народу его не объяснишь. Замечательно в нем чувство народа вообще, способность к необычайно живому, чувственному переживанию самого понятия культуры как непрестанно обновляемого в самом себе начала, движимого не воспоминанием о прошлом и не чаянием будущего, но непрерывно и таинственно совершающимся умиранием и воскресением. Может быть, именно это чувство культуры, неотделимое от чувства национального, в Бялике столь живое и никогда его не покидавшее, — оно-то и придавало не только его стихам, но и всей его деятельности и самой личности ту существенность и конкретность, которые так удивили и привлекли к нему Гершензона. Мне кажется, это чувство и есть самое поучительное в Бялике: поучительное вовсе не для одних евреев — для всех.

Эти замечания о Бялике хотелось бы мне закончить его стихотворением, которое приведу в исключительно талантливом переводе Жаботинского. Замечательны в этом стихотворении не только его художественные достоинства. Прямо скажу — оно представляется мне поистине гениальным и пророческим. Оно написано в 1908 году, но сейчас, кажется, и еврей, и христианин прочтут его с особым волнением. Каждый из них в нем прочтет о своем, но хороший еврей и хороший христианин прочтут еще и *об общем*:

И будет,
Когда продлятся дни от века те же,
Все на одно лицо, вчера, как завтра,
Дни, просто дни, без имени и цвета,
С немногими отрадами, но многой
Заботою: тогда охватит Скука
И человека, и зверей. И выйдет
В час сумерек на взморье погулять
Усталый человек — увидит море,
И море не ушло, и он зевнет.
И выйдет к Иордану, и увидит —
Река течет и вспять не обратилась.
И он зевнет. И ввысь поднимет взоры
На семь Плеяд и пояс Ориона:
Они всё там же, те же... И зевнет.
И человек, и зверь иссохнут оба
В гнетущей Скуке, тяжко и несносно
Им станет бремя жизни их, и Скука
Ощиплет их до плеши, и седые
Усы кота.

Тогда взойдет Тоска.
Взойдет сама собой, как всходит плесень
В гнилом дупле. Наполнит дыры, щели,
Всё, всё, подобно нечисти в лохмотьях.
И человек вернется на закате
К себе в шатер, на ужин, и присядет,
И обмакнет обглоданную сельдь
И корку хлеба в уксус — и охватит
Его Тоска. И отхлебнет он мутной
И тепловатой жижи — и охватит
Его Тоска. И снимет свой чулок,
Пролипший пóтом, на ночь, — и охватит
Его Тоска. И человек, и зверь
Уснут в своей Тоске, и будет сонный
Стонать и выть, тоскуя, человек.
И будет выть, царапая по крыше,
Блудливый кот.
Тогда настанет Голод.
Великий, дивный Голод — мир о нем
Еще не слышал: Голод не о хлебе
И зрелищах, но Голод — о Мессии!

И поутру, едва сверкнуло солнце,
Во мгле шатра с постели человек
Подымется, замученный тревогой,
Пресыщенный тоскою сновидений,
С пустой душой; еще его ресницы
Опутаны недоброй паутиной
Недобрых снов, еще разбито тело
От страхов этой ночи, и в мозгу
Сверлит еще и вой кота, и скрежет
Его когтей; и бросится к окну,
Чтоб протереть стекло, или к порогу
И, заслоня ладонью воспаленный,
Алкающий спасенья, мутный взор,
Уставится на тесную тропинку,
Что за плетнем, или на кучу сора
Перед лачугой нищенской — и будет
Искать, искать Мессию! — И проснется,
Полунага под сползшим одеялом,
Растрепана, с одрябшим, вялым телом
И вялою душой, его жена;
И, не давая жадному дитяти
Иссохшего сосца, насторожится,
Внимая в даль: не близится ль Мессия?
Не слышно ли храпения вдали
Его ослицы белой? — И подымет
Из колыбели голову ребенок,
И выглянет мышонок из норы:
Не близится ль Мессия? Не бренчат ли
Бубенчики ослицы? — И служанка,
У очага поленья раздувая,
Вдруг высунет испачканное сажей
Свое лицо: не близится ль Мессия,
Не слышно ли могучего раската
Его трубы?..

К СТОЛЕТИЮ «ПАНА ТАДЕУША»

Бывает так, что детские понятия о каком-нибудь предмете оказываются как бы предчувствиями или даже предсознаниями будущих понятий, основанных на неизмеримо более обстоятельном и сложном знакомстве с тем же предметом.

Несколько впечатлений, которые мне сейчас вспоминаются очень ясно, относятся к самой ранней поре моей жизни, к тому времени, когда я еще не ходил в детский сад, с которого началось мое, уже безвозвратное, обрусение.

По утрам, после чаю, мать уводила меня в свою комнату. Там, над кроватью, висел в золотой раме образ Божией Матери Остробрамской. На полу лежал коврик. Став на колени, я по-польски читал «Отче наш», потом «Богородицу», потом «Верую». Потом мне мама рассказывала о Польше и иногда читала стихи. То было начало «Пана Тадеуша». Что это за сочинение, толком узнал я гораздо позже, и только тогда понял, что чтение не заходило дальше семьдесят второго стиха первой книги. Всякий раз после того, как герой (которого имя еще не было названо) только что вылез из повозки, побежал по дому, увидел знакомую мебель и часы с курантами и с детской радостью

> Вновь потянул за шнур, чтобы знакомый вал
> Мазурку старую Домбровского сыграл,

мать начинала плакать и отпускала меня.

Эти стихи я знал почти наизусть, многого в них не понимая, — и не стремился понять. Я знал, что их написал Мицкевич, такой же поэт, как поэтами были Пушкин, Лермонтов, Майков, Фет. Но понимать Пушкина, Лермонтова, Майкова, Фета нужно и можно, а Мицкевич — другое дело: это не только поэзия, это как-то неразрывно связано с молитвой и с Польшей, значит — с церковью, с тем костелом в Милютинском переулке, куда мы с мамой ездим по воскресеньям. Я никогда не видел ни Мицкевица, ни Польши. Их так же нельзя увидеть, как Бога, но они там же, где Бог: за низкой решеткой, обитою красным бархатом, в громе органа, в кадильном дыму и в золотом, страшном

сиянии косых лучей солнца, откуда-то сбоку падающих в алтарь. Алтарь для меня был преддверием или даже началом «того света», в котором я был, когда меня не было, и буду — когда меня не будет.

Бог — Польша — Мицкевич: невидимое и непонятное, но родное. И — друг от друга неотделимое.

Так мерещилось в детских путаных представлениях.

* * *

В 1824 году, без малого двадцати шести лет от роду, Мицкевич покинул Польшу — точнее, Литву, — которую ему уже не суждено было увидеть.

В 1828 году, после скитаний по России, он выехал за границу.

1831 год был ознаменован польским восстанием, подавленным к концу года. Остатки разбитой польской армии отступили за пределы России. Постепенно к ним присоединились некоторые выходцы из Польши. Началось бытие польской эмиграции.

В 1833 году Мицкевич начал, а в 1834-м кончил «Пана Тадеуша», столетие которого только что было торжественно отпраздновано в Париже, где он и писался.

Первоначальною мыслью Мицкевича было написать идиллию в духе «Германа и Доротеи». Однако начатый труд сам собою разросся в эпопею, содержащую почти десять тысяч стихов. Это происхождение от гетевского источника сказалось в «Пане Тадеуше» очень заметно. Фабула «Пана Тадеуша» прекрасна была бы для идиллии, но для произведения столь обширного она слишком несложна и развивается слишком медленно.

Нечто подобное надо сказать и о внутреннем содержании поэмы. В нем нет ни большой глубины, ни сложности. Это — картины природы и быта, живые и выразительные, написанные с исключительным мастерством, — но все же не уводящие мысль дальше того, что в них изображено. Правда, необходимо принять во внимание, что «Пан Тадеуш» написан стихами неизъяснимой прелести. Их звуковая ткань сама по себе необыкновенно значительна. Однако же, эта зна-

чительность — музыкального и эмоционального, а не философского характера.

Отсюда вовсе не следует, что «Пан Тадеуш» в каком-то смысле не удался Мицкевичу. Напротив — он вышел именно таким, каким был задуман. Мицкевич писал поэму после очень сложных и углубленных вещей, только что потребовавших от него большого душевного и умственного напряжения. Сколько бы ни было вложено в «Пана Тадеуша» чисто поэтического труда, — Мицкевич все же за ним как бы отдыхал. Свою цель он совершенно точно и исчерпывающе изложил в первых же стихах:

Литва! О родина! Ты — как здоровье. Тот
Тебя воистину оценит и поймет,
Кто потерял тебя. Теперь живописую
Тебя во всей красе, затем, что я тоскую.

Эта простая задача и была им разрешена в совершенстве, хотя, конечно, не сделалась от того сложнее. «Когда я пишу, мне кажется, будто я на Литве», — говорил он — и впрямь упивался своим мысленным пребыванием на родине. Чувство это было в нем так сильно, что придало как бы некую магию всей поэме. Оно сообщилось первым читателям «Пана Тадеуша» — эмигрантам, а затем и всей Польше. Слезы, пролитые над «Паном Тадеушем», словно впитались в поэму, сами сделались частью ее, придали ей некий ореол, и, таким образом, незамысловатая история шляхетских распрей стала воистину национальным эпосом: скорее в силу переживаний, связанных с нею у автора и у ряда читательских поколений, нежели в силу ее собственной внутренней значительности.

Строго говоря, художественное произведение, которого смысл исчерпывается заключенным в нем мемуарным, пейзажным и бытовым материалом, а эмоциональное воздействие не идет дальше пробуждений сладких воспоминаний об утраченной благополучной жизни, неизбежно оказывается дефективным. Дефективны те стихи и рассказы, которые сейчас пишутся в русской эмиграции с единственной целью припомнить былой уклад и былой пейзаж, с классическими «березками». Незначительны авторы, ставящие себе только эту, слишком несложную, ограниченную задачу. Можно было бы, следственно, запасшись известной долей смелости, сказать, что и в «Пане Тадеуше», несмотря

на все это живописное и стихотворное великолепие, Мицкевич отчасти уронил свою лиру, дав ей задание слишком легкое, заставив потакать тем обывательским воспоминаниям, которые в каждой эмиграции имеют свойство чувствительно переполнять сердца, но, к несчастию, более служат их размягчению, нежели закалке. Однако по отношению к Мицкевичу такой упрек был бы несправедлив.

Прежде всего, он имел внутреннее право отдаться воспоминаниям (*только* воспоминаниям), потому что им уже были написаны «Конрад Валленрод», «Дзяды», «Книга народа польского» — произведения, неизмеримо более насыщенные идейно. Во-вторых, Мицкевич еще и потому мог разрешить себе тот нравственный отдых, каким было для него писание «Пана Тадеуша», что в ту пору его душевные силы находились как раз накануне сильнейшего подъема, а не упадка. «Пан Тадеуш» был последним литературным, *всего только литературным*, произведением Мицкевича. После «Пана Тадеуша» Мицкевич прожил еще почти двадцать два года — и все они, до последней минуты, были отданы подвигу, неизмеримо более тяжкому, чем только литература. Душевная размягченность «Пана Тадеуша» этим подвигом и была оправдана. Более того: если бы этот подвиг не начался уже в пору писания «Пана Тадеуша», поэма не вышла бы так прекрасна со стороны чисто литературной. Те «слишком человеческие» чувства, которым в последний раз отдался Мицкевич в «Пане Тадеуше», именно потому и вылились с такою волшебной силой, что они уже были в нем как бы подостланы иными, куда более значительными по объему и силе.

* * *

В широких кругах русского общества до сих пор распространены о Мицкевиче представления слишком неверные. Прежде всего: никогда Мицкевич не был врагом русского народа. Такая вражда не могла бы ужиться со всем строем его идей, в основе которых лежала мечта о братстве всех народов, без единого исключения. Ненависть он питал не к России, а к ее политическому укладу и к императорскому престолу. Царей почитал он такими же угнетателями народа

русского, как и польского. Другое дело — насколько он был в этом прав. Но нельзя забывать, что в этом мнении поддерживали его многие «друзья-москали», и при том как раз люди, настроенные глубоко патриотически: таковы были, прежде всего, декабристы. За братские чувства к народу русскому подвергался он даже нападкам со стороны поляков, не имевших той высоты мировоззрения, которую так проницательно угадал в нем Пушкин. Если угодно — русский народ был ему даже милее многих других народов, как народ славянский, хотя и славянство было ему дорого не по предпочтению племенному, а лишь потому, что во времена Мицкевича угнетаемо было все западное славянство. Неверно и то, что польский народ принципиально считал он стоящим выше всех прочих. Он в особенности любил Польшу, потому что это была его родина. Но его польское мессианство основывалось не на чувствах шовинистических, а лишь на том бесспорном обстоятельстве, что в его время Польша была наиболее страдающим из страдающих народов. Мицкевич некогда собирал легион для войны против России. Но если бы он воскрес сегодня, этот «враг России», может быть, отдал бы жизнь за ее освобождение.

После написания «Пана Тадеуша» он всецело посвятил себя делу освобождения расчлененной Польши. Он стал политическим деятелем по преимуществу. Можно по-разному оценивать его политическую и социальную программу, но, кажется, лишь теперь мы можем достаточно оценить истинно пророческое значение его основной политической концепции. Мало сказать, что к середине тридцатых годов борьба за политическую свободу славянства стала для него религиозной необходимостью. Гораздо существеннее и замечательнее то, что всякое политическое и культурное действие, не основанное на религиозной идее, стало ему органически неприемлемо. Он говорил, что как слово фарисей стало означать лицемера, а софист — плута, так и слова: король, лорд, пэр, министр, профессор — со временем станут дурными кличками. Безрелигиозная политика была для него лишь презренным политиканством — не становится ли она такою же и для нас? От эмигрантов он требовал, чтобы они себя сознавали странниками, идущими ко Святой Земле. Обратно: от церкви он дерзал желать политического

действия. Поразителен тон, властный и требовательный, которым он говорил с парижским архиепископом, а потом и с самим папою Пием IX. С Товянским, который имел на него влияние почти магическое, он в конце концов разошелся — не из-за тех еретических сторон товианизма, которые были осуждены католической церковью, а как раз из-за того, в чем Товянский с церковью совпадал: из-за нежелания Товянского участвовать в прямом политическом действии.

Человек, так смотревший на задачу своей жизни, имел внутреннее право предаться всего лишь воспоминаниям, как он предался им в «Пане Тадеуше». Последняя поэма Мицкевича оправдана тем, что он умер с оружием в руках. Недаром была им сложена литания, последнюю часть которой мы сейчас можем или должны за ним повторять:

О великой войне за свободу народов
Молимся тебе, Господи.
Об оружии и знаменах наших
Молимся тебе, Господи.
О счастливой смерти на поле брани
Молимся тебе, Господи.
Об успокоении костей наших в родной земле
Молимся тебе, Господи.
О неподвластности, целости и свободе родины нашей
Молимся тебе, Господи.
Во имя Отца и Сына и Святого Духа.
Аминь.

«НАЧАЛО ВЕКА»

Книга Андрея Белого «Начало века» вышла почти накануне его кончины. Она представляет собою второй том его воспоминаний: первый появился несколько лет тому назад под заглавием «На рубеже двух столетий». В нем говорилось о детских, гимназических и студенческих годах автора. В «Начале века» встречаем мы уже молодого писателя — не Бориса Бугаева, а Андрея Белого. В книге почти пятьсот страниц, но охватывает она весьма небольшой отрезок времени — лишь с 1901 по 1906 (приблизительно) год. Успел ли Белый продвинуться дальше в своих воспоминаниях и суждено ли нам прочесть им написанное — я не знаю.

Каждый писатель, живущий в СССР и желающий там издать свою книгу, вынужден сам до известной степени приспособить ее к требованиям цензуры и казенного мировоззрения. Но в тех случаях, когда дело касается авторов, подозреваемых в «несозвучности эпохе», таких авторских приспособлений оказывается недостаточно. Советское начальство считает необходимым предпосылать книгам собственные предисловия, в которых нынешнему читателю разъясняется, как ему следует понимать эти книги и как относиться к авторам. Такие предисловия пишутся по «стандартной» схеме: автор-де устарел и не просвещен светом Маркса, Ленина, Сталина, но с его книгой полезно ознакомиться, чтобы «овладеть литературной техникой буржуазных специалистов» (это если книга поэтическая или беллетристическая) или чтобы понять, в чем состояли заблуждения и пороки буржуазной мысли, общественности, науки (это в тех случаях, когда книга критическая, научная или мемуарная). Такими предисловиями, по верованию большевиков, книги обезвреживаются, заключенный в них яд идеализма перестает действовать на читателя. Другая цель предисловий — более практическая. «Буржуазные» авторы раскупаются лучше, чем коммунистические. Поэтому коммунистический критик, насильно пристегивая свое предисловие к книге такого автора, обеспечивает себе лучшее распространение и лучший гонорар — за счет чужой

популярности. Это, в общем, похоже на вселение в чужую квартиру. Наконец, такое вселение доставляет автору-коммунисту и некое сердечное удовольствие: приятно почувствовать свое превосходство над тем самым писателем, по сравнению с которым ты некогда был совершенным нулем. Лет двадцать тому назад какой-нибудь Каменев печатал свои марксистские статейки в никому не известных листках. В те времена Андрей Белый, всего вероятнее, даже о существовании Каменева не знал хорошенько. Теперь Каменев со своим предисловием развалился в книге Андрея Белого, как лакей на барском диване. Теперь он Андрея Белого «разъясняет», отчитывает, похлопывает по плечу, а порой говорит ему наглые дерзости тоном великого авторитета. Авторитет основан на том, конечно, что попробуй Андрей Белый протестовать — его либо заморят голодом, либо отправят в тюрьму. Но Каменев не смущается, даже напротив: хамит, сколько может, чтобы доставить себе наибольшее удовольствие. Делает это он даже не без изобретательности. Его любимый прием — плюнуть во что-нибудь, заведомо дорогое Андрею Белому, но так, чтобы сделать это, как будто и не замечая наносимой обиды. Старую злобу за свое литературное ничтожество перед Андреем Белым Каменев прикрывает поддельной суровостью историка. Эта хамская наглость еще усугубляется тем, что Каменев ее себе разрешил как раз в те месяцы, когда Андрей Белый был поражен смертельной болезнью.

Оставим, однако же, в стороне оценки моральные. Умным человеком Каменева назвать трудно. Но он и не глуп. Несмотря на марксистскую тупость, в обширной своей вступительной статье он затронул ряд существенных тем, возникающих при чтении беловской книги. Поэтому мы отчасти даже воспользуемся его статьей, не потому, что очень хотим с ним полемизировать, а потому, что его замечаниями до некоторой степени подсказывается план наших собственных.

Каменев начинает такими словами: «С писателем Андреем Белым в 1900—1905 гг. произошло трагикомическое происшествие: комическое, если взглянуть на него со стороны, трагическое — с точки зрения самого писателя. Трагикомедия эта заключалась в том, что, искренно почитая себя в эти годы участником и одним

из руководителей крупного культурно-исторического движения, писатель на самом деле проблуждал весь этот период на самых затхлых задворках истории, культуры и литературы. Эту трагикомедию Белый и описал ныне в своей книге».

Нелепость такого утверждения в его литературной части слишком очевидна. Как ни оценивать символизм, нельзя отрицать, что фактически он был в начале века ведущим литературным движением и становился господствующим. Но, повторяю, полемизировать с Каменевым я не хочу. Гораздо любопытнее та часть его утверждения, которая касается истории и культуры. По его мнению, те писатели, художники, профессора, философы, музыканты, среди которых жил и действовал Андрей Белый, потому очутились на затхлых задворках, что, как явствует из воспоминаний Белого, они постепенно преодолевали буржуазный либерализм, но непростительно проглядели то мощное движение, которое уже нарастало и наконец прогремело октябрьскою революцией.

Тут, сам того не замечая, Каменев открывает очень любопытную сторону беловских воспоминаний. Каменевскую оценку совершавшегося процесса мы можем отбросить. Самый же процесс определен им совершенно верно, и, таким образом, книга Белого оказывается воспоминаниями о том, как люди, далеко друг другу не равноценные умом, дарованиями, нравственными качествами, разделяемые к тому же возрастом, положением, первоначальными основами мировоззрений, — делали общую, весьма замечательную, воистину провиденциальную работу. По мнению Каменева, преодолеть буржуазный либерализм и в то же время пройти мимо марксизма было скитанием по задворкам и роковым приближением к «неслыханному падению» — к «поповской рясе». «Чем кончили основные персонажи этого якобы бунта против буржуазной культуры, который описывает Белый?» — спрашивает Каменев и с ужасом отвечает: «Бегством в церковь, в Бога, в теософию. Эллис и Соловьев — католические, Булгаков и Флоренский — православные попы; Мережковский, Эрн, Розанов, Гиппиус — проповедники поповства; Бердяев нашел утешение в мечте о реставрации идейного средневековья; сам автор убежал в антропософию». Обзор краткий, страдающий неточ-

ностями, но в основных чертах верный и чрезвычайно яркий. Из него явствует, что задолго до коммунистической революции этими людьми было предчувствовано и поставлено в порядок дня то религиозное возрождение русской интеллигенции, которое ныне открыто совершается в эмиграции и тайно — в советской России. Внутренно преодолевая пороки русской буржуазной культуры и отчасти «декадентскими» сторонами своей деятельности помогая ее распаду, порой враждуя между собой, продвигаясь ощупью и нередко сбиваясь с дороги, эти люди, главные герои беловских воспоминаний, уже намечали тот именно путь, по которому должна будет пойти Россия при ликвидации большевизма. Иными словами, они не блуждали по задворкам истории, а далеко опережали ее, заглядывая в очень отдаленное будущее: через голову надвигающегося большевизма — уже в ту эпоху, которая и сейчас еще не настала, которой и сейчас еще только предстоит быть. Весьма возможно, что сроки еще не близки, но, как это ни ужасно для Каменевых, полу-Каменевых и четверть-Каменевых, — Россия вновь станет тою христианской страной, какою она была или — вернее — какою она хотела, но еще не умела быть. И тогда с бóльшим почитанием, чем даже нам сейчас кажется, она назовет имена многих людей, которые изображены в книге Андрея Белого.

Каменев очень верно подметил, что такие изображения у Белого весьма часто отрицательны и исполнены скрытой или явной злости. Это обстоятельство приводит Каменева в злобную, но наивную радость. К общей характеристике воспоминаний Белого мы еще вернемся и тогда попытаемся указать причины той вражды, которая, действительно, очень часто у Белого проявляется по отношению к бывшим друзьям. Некоторые беловские характеристики нам представляются справедливыми, другие — нет. Но и в тех случаях, когда Белый прав, — Каменеву радоваться нечего. Речь ведь идет не о святых. Нам теперь очень ясно, что многие герои беловской книги делали великое и благое дело. Это не мешало им быть людьми слабыми, грешными, какими иные из них остались и по сей день. Однако, роняя себя, они отнюдь не роняли своего дела. Каменев напрасно радуется, полагая, что компрометацией деятелей Белый компрометирует самое дело их.

Выставляя пороки своих друзей, Белый только не догадался, забыл или, может быть, не посмел тут же предуведомить Каменевых, что если даже эти люди порою бывают малы и мерзки, то не так и не тем, как думают Каменевы, а главное — что в самой своей малости и мерзости они неизмеримо лучше Каменевых и самому Андрею Белому во сто крат милее и ближе. В конечном счете, непроходимая черта лежит не между этими людьми и Андреем Белым, а между Белым и Каменевым. С людьми, к которым в книге своей Андрей Белый проявил столько вражды и злобы, он был и остался связан такими узами, о силе и смысле которых Каменев не подозревает. Эти узы имеют, если можно так выразиться, свою диалектику. Те, кого Белый язвит и порой оскорбляет в своей книге, в последнем счете, были и остались ему братьями: перед лицом Каменевых. В один из периодов острой вражды к Мережковскому Блок писал кому-то (не помню сейчас, кому именно), что перед лицом кого-то третьего (опять же — не помню кого) он готов руку поцеловать Мережковскому. Я знал Белого так, как Каменев его не знал и не мог знать. Свидетельствую: перед лицом Каменева и Каменевых как раз тому же Мережковскому, о котором, к радости Каменева, наговорил — наболтал! — он теперь столько дурного и злобного, — Белый, конечно, в любую минуту поцеловал бы обе руки, и был бы, конечно, правдив и прав. Зная Белого, я даже позволю себе утверждать, что, воскресни он завтра, — не только Каменеву, но и никакому вообще «чужому» не позволил бы он радоваться его злобным характеристикам и к ним присоединять свои злобные замечания. Уверен, что с дикою яростью обрушился бы он на многих, кто перед ним посмел бы сказать о том же, например, Мережковском десятую долю того, что сказал он сам. Ярость свою мотивировал бы он тем, что «моя злоба выстрадана, а ваша — нет», что «я браню Мережковского с тех позиций, на которых вы не бывали». Очень жаль, что Белый, большой любитель методологических тонкостей, на сей раз позабыл оговорить, в каком смысле следует понимать его злые характеристики и в какой степени можно их принимать. Еще более жаль, что этого злого бисера наметал он именно сейчас, именно в Москве, перед лицом Каменевых. Признаюсь, наконец, что опублико-

вание этой книги в том виде, как она написана, сейчас представляется мне преждевременным. Такое опубликование было, конечно, тактическою ошибкою Белого. Несколько ниже я попробую объяснить, как он к ней пришел и почему совершил, а сейчас коснусь еще одной особенности его книги из числа отмеченных Каменевым.

«От Белого, — пишет Каменев, — ожидаешь узнать кое-что о существе умственной жизни, о борьбе идей, об их филиации хотя бы только в узкой прослойке русской дореволюционной интеллигенции. А вместо этого в книге находишь паноптикум, музей восковых фигур, не динамику идей, а физиологию их носителей... Прочитав книгу Белого, очень мало узнаешь по существу о том, какие же, собственно, мысли, идеи, формулы, лозунги выдвигались и отстаивались его спутниками и противниками, соратниками и врагами... Мы знаем, что все эти люди умели более или менее членораздельно излагать свои мысли. Белый заставляет их высказывать свое мировоззрение не словами, а усами, бородавками, ногами... Персонажи Белого — что бы ни стояло в данный момент в центре их внимания: оценка Гете или событие 9 января, картины Боттичелли или распря между "Весами" и "Новым Путем", — мяучат, пришепетывают, извергают слюну, гримасничают, хрюкают, похохатывают, действуют руками, ногами и тазом, но не говорят».

Что касается «музея восковых фигур», — тут Каменев просто повторил стереотипную фразу, не вникая в ее содержание. Персонажи беловских воспоминаний представлены с необычайною жизненностью. Это — движущиеся портреты, нередко шаржированные, но всегда чрезвычайно меткие, сохраняющие глубокое сходство с оригиналами даже в тех случаях, когда каприз или несправедливость явственно обуревают автора. Гораздо более прав Каменев, упрекая Белого в том, что его герои больше пришепетывают, гримасничают и жестикулируют, нежели говорят. Сам Белый объясняет это в своем предисловии тем, что не хотел заставлять их произносить слова вымышленные, а действительно сказанные утрачены его памятью. Однако мне кажется, что все же он мог бы заставить их выражаться несколько более связно: ведь все равно — диалог, вводимый им в книгу, не представляет собою

записи абсолютно точной, стенографической. С другой стороны, совершенно не прав Каменев, ставя Белому в вину то, что из его мемуаров мало можно узнать об идеях действующих лиц. Такую задачу мог бы себе поставить историк или критик — отнюдь не мемуарист. Дело мемуариста — изображение именно людей, а не их мыслей. Именно не диалектика идей, а скорее физиология их носителей составляет предмет всяких литературных воспоминаний. Мемуарист, рассказывая о писателях, философах и т. п. лицах, предполагает их писания и идеи заранее читателю известными. Читатель не должен браться за мемуары, надеясь сим легким способом ознакомиться с теми книгами, которые им не прочитаны. Задача мемуариста — познакомить читателя с теми свойствами исторических лиц, которые не сказались прямо в той сфере творчества, которая сделала их историческими. Поэтому в писаниях мемуариста «физиологические», как выражается Каменев, данные более уместны и по-своему ценны, нежели пересказы идей и книг, — так же как характеристики личных связей более полезны, чем сопоставления литературных течений. Таким образом, свою задачу мемуариста Белый понял и разрешил правильно. Как историку можно ему поставить в вину совершенно иные погрешности, к которым мы теперь и перейдем.

Чтобы понять психологию Андрея Белого как автора этой книги, надо припомнить историю того, как возник и эволюционировал замысел «Начала века».

Раннею осенью 1921 года, вскоре после смерти Блока, Белый прочел о нем в Петербурге две лекции: «Философия поэзии Блока» и «Воспоминания о Блоке». Эта вторая имела исключительный успех, и Белого упросили ее прочесть еще раз.

То была его прощальная лекция: публика знала, что он едет в Москву, а оттуда за границу. Проводы ознаменовались настоящими овациями: Белого провожали не только как его самого, но и как друга Блока. О том, что́ Белого с Блоком связывало, публика знала и раньше и вновь слышала в только что прочитанных лекциях. О глубоких и сложных расхождениях между Белым и Блоком было известно лишь небольшому сравнительно кругу людей. Расхождений этих Белый

почти не касался в своих воспоминаних, а если касался, то в самых туманных намеках. Происходило это вовсе не оттого, что он хотел что-либо скрыть, а лишь потому, что, рисуя образ Блока, старался отодвинуть себя на второй план и избежать всякой загробной полемики. Такою позицией Белый даже отчасти сам увлекся, и его воспоминания приняли характер апологии.

Приехав в Москву, он и здесь прочитал свои воспоминания, а затем предоставил их для печати какому-то частному издательству (если не ошибаюсь — «Северные Дни»), в альманахе которого они и были напечатаны уже после того, как Белый выехал за границу. Воспоминания свои он для печати расширил и дополнил. Это была уже вторая их редакция, если не считать отдельных вариантов, которые он всегда вносил в свои чтения.

К концу 1921 года Белый добрался до Берлина. Издательство «Геликон» предложило ему редактировать серию альманахов, получивших название «Эпопея». Память о Блоке была еще свежа, интерес к нему очень велик, и Белый (не знаю — самостоятельно или по чьему-либо совету) решился о нем написать целый труд, в котором сильно расширенные и детализированные воспоминания должны были соединиться с исследованием о творчестве Блока. Он принялся за эту работу, которую и печатал отдельными главами по мере того, как они писались. Таким образом, получилась уже третья редакция воспоминаний о Блоке. От первых двух она должна была отличаться только объемом материала, но не освещением его. Принципиально Белый и на сей раз хотел сохранить апологетический характер воспоминаний, хотя теперь это сделать было ему труднее, потому что, детализируя тему, он очутился уже на границе тех обстоятельств, из-за которых его отношения с Блоком были в корне подточены очень рано: почти что в самом уже начале их быстро возникшей дружбы. Этих обстоятельств Белый и на сей раз не коснулся. По ряду причин он и не вправе был это сделать. Однако теперь, когда воспоминания оказались сильно расширены и когда сам Андрей Белый сделался в них гораздо более деятельным лицом, умолчание о важных событиях, составлявших, в сущности, самую сердцевину его отношений с Блоком,

придало воспоминаниям несколько неправдивый оттенок, который он сам сознавал. В одном разговоре со мной он тогда сказал: «Я пишу, а сам левой рукой удерживаю правую».

Тут надо упомянуть о душевном состоянии Белого во время этой работы. Она совпала с очень тяжелыми событиями в его личной жизни. Белый находился как раз в том надрывном «берлинском» периоде своей жизни, который ознаменовался пьянством и дикими выходками, получившими в эмиграции известность, к сожалению — всеобщую. Если в этом состоянии Белый все-таки удержался от того, чтобы коснуться вовсе запретной стороны дела, то это был лишь самогипноз пьяного, доказывающего, что он может пройти по одной половице. Но в том, что не касалось непосредственно Блока, он себя не гипнотизировал и с «половицы» сорвался сразу. В воспоминаниях о Блоке досталось многим — главным образом потому, что Белый заставил себя быть сугубо осторожным по отношению к памяти Блока и к некоторым лицам, здравствующим еще и поныне. Д.С.Мережковский очутился одним из громоотводов.

Между тем, работая над третьей редакцией воспоминаний о Блоке, Белый пришел к новой мысли. Его воспоминания захватывали все более широкие круги людей и событий. Отсюда возник у него замысел: воспоминания о Блоке превратить в воспоминания обо всей литературной эпохе. Это было в конце 1922 года. Белый решил написать два или даже три тома под общим заглавием «Начало века».

Я жил тогда под Берлином. Белый часто приезжал ко мне дня на два, на три, а иногда оставался на целую неделю. Будущий труд, к которому он тотчас же приступил, был одною из самых частых тем в наших беседах. Считаясь с психологическим (или, лучше, нервическим) состоянием Белого, я настойчиво проводил ту мысль, что, расширив рамки, следует ему чисто мемуарный труд превратить в мемуарно-исторический, то есть, ведя повествование от первого лица, отнюдь не впадать в автобиографию, стараясь добиться того, чтобы главным действующим лицом будущей книги был *символизм, а не Андрей Белый.* Я рассчитывал, что если Белый постарается не упускать из виду такое задание и сколько-нибудь станет его придер-

живаться, то и книга приобретет более широкий смысл, и высказывания об отдельных людях станут более объективными. На то, чтобы Белый оказался способен вовсе победить минутные порывы и страстные высказывания, я не рассчитывал, но надеялся, что некоторых результатов мне удастся достигнуть. Казалось, мои старания отчасти готовы были увенчаться успехом. Весною 1923 года первый том «Начала века» был закончен. Объективным показателем того, что Белый к моим настояниям прислушивался, была обширная вступительная глава, в которой, сделав одно мое стихотворение как бы лейтмотивом, Белый объявлял символизм осью жизни своей вообще и данного труда в частности.

Книга была сдана в издательство, но по техническим причинам выход ее задержался. Продвинув уже довольно далеко работу над вторым томом, Белый в конце 1923 года уехал в Россию. Обстоятельства между тем сложились так, что первый том «Начала века», целиком набранный, не был, однако же, отпечатан. (У меня есть надежда, что корректурные гранки его сохранились и когда-нибудь будут опубликованы.)

Очутившись в России, Белый, видимо, махнул рукою на первую версию «Начала века», которая, в сущности, была уже четвертою версией воспоминаний о Блоке. Можно думать, что появление этой книги было бы для него и не особенно приятно, так как дух ее слишком не согласовался с теми воззрениями, которые обязательны для писателя, живущего в России. Однако со своим замыслом он и теперь не расстался. Дело лишь в том, что «Начало века» вновь и окончательно стало ему представляться не книгою об эпохе, а книгой о нем самом: автобиографией в самом тесном смысле слова. Поэтому-то, решив опять за нее взяться, он «Началу века» предпослал целый новый том, в котором рассказывал об эпохе своего детства и ранней юности. Несколько лет тому назад эта книга вышла под названием: «На рубеже двух столетий». В ней отчасти повторил он то, что художественно было им ранее рассказано в «Котике Летаеве», в «Преступлении Николая Летаева», в «Крещеном китайце», в «Московском чудаке» и в «Москве под ударом». Подчеркиваю, что первоначально у Белого и мысли не было о такой книге. Она понадобилась лишь после

того, как «Начало века» из истории символизма в сознании Белого окончательно превратилось в автобиографию.

Такая подмена задания автоматически суживала значение книги и снижала ее ценность. Оправдать эту перемену с точки зрения истории невозможно. Но психологические причины ее, мне кажется, угадать нетрудно.

Поехав в Россию, Белый там, наконец, обрел тот семейственный лад и уют, которого ему так недоставало всю жизнь и которого каждый человек, особенно в немолодые годы, вправе хотеть. Вероятно, и в качестве антропософа нашел он себе подходящее, очень тесное, окружение. Но в литературном смысле оказался он одинок в высшей степени. Это одиночество не только не смягчалось, а, напротив, резко и ежеминутно подчеркивалось теми писателями и критиками, которые, то заявляя себя даже «учениками» его, то усиленно говоря о его «историко-литературном» значении, тем самым все дальше отодвигали его из настоящего в прошлое. Он видел себя окруженным «почитателями», внешне перенявшими многое из его литературного опыта, но не принявшими и даже не понявшими ничего, что ему самому было в действительности дорого и что было для него внутренним импульсом всей былой деятельности. Все сколько-нибудь выдающиеся люди, с которыми он по-настоящему был связан (дружбой, или враждой, или — нередко — сложнейшими узами дружбы и вражды вместе), — либо умерли, либо очутились за рубежом. Это одиночество усугублялось еще одним весьма важным обстоятельством. Основная идея всей его жизни, символизм, и вся литературная эпоха, с которой он связан был неразрывно, эпоха символизма, не будучи, разумеется, серьезно пересмотрены и переоценены, в каждодневной литературной практике советской России подвергались систематическому осуждению, если не надругательству. За примером ходить недалеко: каменевское предисловие к «Началу века» есть лишь один из случаев этого надругательства. К самому Белому относились в лучшем случае не более как к терпимому осколку нетерпимой эпохи. Эту терпимость (и то весьма относительную) к своей особе приходилось ему покупать ценою двусмысленных заявлений, сводящихся к тому, что и в нем, и

в символизме вообще все было вовсе не так враждебно марксизму и большевизму, как думают нынешние «властители дум» — властители в самом буквальном смысле этого слова. Греха таить нечего: иной раз в своих заявлениях Белый заходил слишком далеко, — но это особая, довольно сложная тема, которой касаться сейчас у меня нет времени. Факт тот, что в условиях советской жизни апология символизма, какою должна была быть книга по первоначальному замыслу, — оказывалась неосуществима. Большевики могли допустить не более как автобиографию Андрея Белого. Он и соскользнул окончательно в автобиографию. Позволю себе сказать так: новые условия жизни толкнули его как раз к тому, от чего я его удерживал.

Перестроив и сузив задание книги, Белый покатился по наклонной плоскости. Нужно думать, что и без того в пятый раз писать об одном и том же было ему скучновато. Прежних текстов у него не было, или они имелись у него не полностью. Масштаб работы ему был неясен, ибо, как явствует из заключительных строк «Начала века», он был не уверен в том, что советские издатели согласятся печатать дальнейшие тома. Внешние условия работы были тоже, надо думать, весьма тяжелы. Наконец, последние корректуры «Начала века» он, судя по датам выхода книги и его кончины, читал, уже будучи тяжело болен. Отсюда — несоразмерность частей, забегания вперед, повторения, стилистический разнобой и прочие чисто литературные недостатки книги, написанной и выпущенной в очевидном состоянии депрессии.

К этой депрессии литературной прибавилась нравственная. Те, кто хорошо знал Белого, не удивятся, если я скажу, что она выразилась в действиях, как будто бы с нею даже несогласуемых. Но именно таков был Белый, что нравственная усталость всегда у него сказывалась в форме поступков и высказываний, по внешности чрезвычайно бурных. Крайняя импульсивность Белого общеизвестна. Она всякий раз становилась тем сильнее, чем более был он ослаблен внутренно.

Одно обстоятельство, с виду незначительное, я думаю, сыграло важнейшую и прискорбнейшую роль в писании «Начала века». Дело в том, что в 1927 году,

под редакцией М.А.Бекетовой, были изданы письма Блока к его родным. Естественно, что Белый их прочел: помимо других причин, они были ему полезны для проверки некоторых дат и подробностей. В них он нашел несколько неприятных для себя строк — жаль, что М.А.Бекетова их не исключила: в качестве тетки Блока она-то ведь хорошо знала Белого. Белый вышел из себя и уже на все время писания книги потерял всякую способность думать не только о г-же Бекетовой, но и о Блоке. Все, что было тайно-враждебного между ним и Блоком, вырвалось наружу с силою, для историка и мемуариста недопустимою. Не имея возможности, как и прежде, говорить о своих отношениях с Блоком во всем объеме, Белый, очевидно, пришел в совершенную ярость. Книга, возникшая из апологии Блока, превратилась — в памфлет. Утратив способность говорить любовно о Блоке, который в известном смысле был и остался для него дороже едва ли не всех персонажей его автобиографии, Белый, соответственно, обрушился и на многих других. Лишь несколько человек избежали его сатирического бича, столь странного в руках историка. Но историком он уже не хотел больше быть. Все неприятности, все обиды, все тяжкие минуты, которые бывают в жизни каждого человека и в которых всегда отчасти виновны его окружающие, Белый припомнил. Не только каждый грех против него лично, но и каждое расхождение совершенно отвлеченное — стали под его пером чуть ли не преступлениями: против Белого, против истории, против России, чуть ли не против Бога. Никакого желания понять других у него уже не стало — даже и не хотел он иметь такое желание. Себя, единственно себя, свою житейскую надобность и в лучшем случае идейную привязанность сделал он единственным мерилом людей и событий. В книге его, при всех промахах, осталось немало литературных достоинств. Порою она блистательна. Но как историка, сколько-нибудь способного оценивать события и людей, понимать причины и находить следствия, — Белый себя окончательно зачеркнул.

При всем том: в самом неистовстве своих карикатур (а слишком многие люди в книге его, на радость Каменеву, вышли карикатурами) — Белый и в них дал огромное множество верных, прекрасно и метко схваченных черт. Будущий историк символизма впадет в

безнадежную ошибку, если вздумает пользоваться беловскими характеристиками без проверки и пересмотра. Но такую же ошибку он совершит и в том случае, если не станет с этими характеристиками считаться. В людях и событиях, изображенных Белым, было не только то, что показал нам Белый. Но в них было и все то, что показал Белый, лишь в иных пропорциях, в иных соотношениях. Каждому, кто интересуется эпохою символизма, «Начало века» прочесть необходимо. Нужно быть глубоко благодарным Белому за его книгу. Но нельзя без самых существенных поправок принять его характеристики и, к несчастью, надо простить ему немало грехов, которые он в ней совершил. В ней досталось несправедливо не только врагам, но и друзьям, тем, кто глубоко любил его и кого он сам, утверждаю это категорически, гораздо более любил, чем может подумать читатель, который вычитает из его книги лишь то, что написано в ней черным по белому.

БУНИН, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Собрание сочинений И.А.Бунина, предпринятое издательством «Петрополис—Дом книги», начало выходить. Пока поступили в продажу только второй и седьмой тома. Их появление почти совпало с годовщиной того дня, когда автору была присуждена премия Нобеля.

Для каждого писателя появление «собрания сочинений» — то же, что для живописца — ретроспективная выставка. Тут поневоле подводятся итоги, обозревается и неизбежно пересматривается прошлое. Такой пересмотр всегда полезен и поучителен. Но он сопряжен и с известным риском, которому подвергается не только автор, но и читатель. Перечитывая вещи, давно нам знакомые, мы невольно их видим в новом свете. Слово, некогда прозвучавшее в одной обстановке, по-иному звучит в другой, в нынешней, да и сами мы, меняясь с годами, воспринимаем его не совсем так, как восприняли некогда, в ту пору, когда услыхали его впервые. Словом, тут происходит явное испытание временем, и этому испытанию подвергается не только само произведение, но и наше понимание. Перечитывать то, что когда-то волновало и нравилось, всегда несколько боязно: не было ли ошибкою наше восхищение, не напрасно ли мы растратили «жар души», который всегда отдаешь любимому автору? Еще печальней, когда разочарование постигает нас неожиданно. Так, например, было со мною несколько лет тому назад, когда я вздумал перечитать прозу Федора Сологуба: я прочел «Жало смерти», потом «Мелкого беса» — и у меня не хватило мужества приняться за «Творимую легенду». Однако ж, бывает обратное: радостное сознание того, что некогда прочитанное заключает в себе достоинства, которых мы раньше не заметили или не вполне оценили. Такую именно радость доставил мне в особенности второй том Бунина.

Начать с того, что он превосходно составлен. В него входят всего три вещи: «Подторжье», «Деревня» и «Суходол». Они писаны в 1909—1911 годах, и события, в них изображенные, разыгрываются, как я думаю, в

одних и тех же местах. «Подторжье» — небольшой рассказ, почти бесфабульный. Можно бы его назвать даже очерком, если бы это слово не вызывало представления о тех нудных, бескрасочных очерках, что в изобилии печатались некогда в «Русском Богатстве» и в «Мире Божьем», а ныне печатаются в советских журналах. «Подторжье» как раз именно и прельщает совсем обратным: силою колорита. Служит оно как бы пестрым занавесом, которому предстоит раздернуться и за которым нам будут показаны зрелища, более исполненные движения и драматизма. Однако ж, на занавес уже нам дается основная гамма цветов и отчасти набросан пейзаж, которому суждено повторяться в «Деревне» и «Суходоле». Герои «Деревни» и «Суходола» порой посещают тот самый уездный город, на окраине которого, между монастырем и острогом, происходит «Подторжье». Монастырь, острог и бегущее между ними шоссе порой мелькают в «Деревне» и в «Суходоле». Можно бы также сказать, что «Подторжье» служит как бы эпиграфом к этим двум повестям.

«Деревня» и «Суходол» имеют глубокое внутреннее единство. В них одинаково представлена деревенская, земляная Россия. В этом смысле исполнены обе повести одного духа. Этого единства не до́лжно упускать из виду и при чтении. Одна повесть дополняет другую, но сюжетно и хронологически обе весьма различны, отчасти даже противоположны. В то время как «Деревня» изображает Россию мужицкую, переживающую смуту 1905 года, в «Суходоле» мы видим Россию помещичью, причем вводный рассказ Натальи, составляющий сюжетную сердцевину повести, относится к последним годам крепостного права. Однако этими различиями дело не ограничивается. Еще глубже в них — различие чисто художественное, литературное. «Суходол» писан тотчас после «Деревни», но между ними Буниным пройден немалый отрезок его художественного пути.

Признаюсь, я не помню в отдельности ни одной критической статьи из числа тех, которые были посвящены «Деревне» тотчас после ее появления. Помню лишь то, что статей было много и почти все они были шумные. В те времена немногие голоса критиков-литературоведов заглушались голосами критиков-публицистов, то есть попросту публицистов, смотревших на

литературу как на экран, приспособленный для отражения общественной жизни. Наскоро пробормотав что-нибудь о «бунинском чувстве природы» или об «удивительном бунинском языке», публицисты тотчас обращались к той теме, которая одна только и занимала их искренно и ради которой читали они не только Бунина, но и все прочее, от Пушкина до Вербицкой. Начинался спор, по существу политический, а не литературный. В соответствии с политическими своими предубеждениями одни заявляли, что Бунин в «Деревне» высказал о российском мужике «горькую правду», другие, напротив, что мужика он «оклеветал». В соответствии с теми или другими заявлениями доказывалось либо то, что оклеветанному мужику надо поклоняться, ибо он есть носитель правды, либо что надо этого темного мужика просвещать, читая ему вслух рассказы Засодимского и Златовратского и статьи Лаврова, Михайловского, Мартова и Плеханова, — и тогда он станет носителем правды. Нельзя отрицать, что некоторый повод для таких споров давал сам Бунин. Перечитывая сейчас «Деревню», отчетливо видишь, что в ней не порвана еще пуповина, некогда соединявшая Бунина с писателями из «Знания». Говорю это не в том смысле, что в «Деревне» слышится знаньевская «идеология». Я только хочу сказать, что в ту пору общественные проблемы волновали Бунина не совсем так, как они должны волновать художника. Социальные или политические коллизии служили ему не только материалом для разработки более широкой художественной темы, но и сами по себе представлялись достаточной темой. Еще взволнованный событиями 1905 года, Бунин в «Деревне» явственно ставил себе задачу — представить не самые эти события, но ту мужицкую стихию, которая ими была в особенности всколыхнута. Таким образом, публицистическая струна была им самим задета, и публицисты-критики, почуявшие в бунинской повести для себя поживу, на сей раз были уже не совсем не правы.

Минуло почти тридцать лет с тех пор, как разыгрались события, вызвавшие «Деревню» к жизни, и 24 года с тех пор, как он ее писал.

За эти годы мы стали свидетелями катастрофы, которой девятьсот пятый год был тольно бледным прообразом. Герои Бунина пережили разгульное тор-

жество, за которое расплачиваются неслыханными страданиями. Той кары, которая выпала на их долю, они, во всяком случае, не заслужили. Но нельзя отрицать, что бунинская характеристика по существу оказалась верна. Читая «Деревню», я было вздумал отметить лишь те страницы, на которых даны черты, наиболее проникновенно угаданные и явно подтвержденные революцией. Я, признаюсь, намечал цитаты для будущей статьи, — но пришлось отказаться от такого намерения: что чему предпочесть — не знаю, одно без другого неясно, а всех выписок хватило бы на два таких фельетона, как этот.

Словом, публицистическая сторона бунинской повести оправдана событиями. Но это несчастие — не литературного, а исторического порядка. Со стороны же литературной нельзя не порадоваться тому, что «Деревня», оказывается, выдерживает испытание временем лучше, чем можно было предположить. Теперь, когда временем притуплено ее публицистическое острие, ясней проступает литературное мастерство, в ней заключенное. В особенности поучительно в ней то внутреннее равновесие, то планомерное и последовательное распределение материала, с которым Бунин сумел сделать занимательной повесть с очень слабо намеченной фабулой (что входило в его намерения) и с одинаковой силой представить очень большое число персонажей, из которых только один слегка выдвинут на первый план.

«Суходол», как выше указано, и близок, и противоположен «Деревне». В нем та же деревенская Россия показана со стороны помещичьей, усадебной. Но еще глубже такого сюжетного противоположения — противоположение литературное. О «Суходоле», в свою очередь, немало писано с точки зрения публицистической. Видели в нем изображение дворянского оскудения. Но теперь, перечитывая его вслед за «Деревней», нельзя не заметить, что общественная и бытовая сторона дела на сей раз занимала самого Бунина гораздо менее. В «Суходоле» ставил он себе несравненно более сложные и любопытные задания чисто литературного порядка.

Приходится пожалеть, что нет в эмиграции ни кружков, ни изданий, в которых можно было бы заняться серьезным, пристальным разбором литератур-

ных произведений. Это было бы очень полезно и для публики, и для писателей, — равно для старых и молодых. В частности — я уверен, что было бы в высшей степени поучительно рассмотреть хотя бы, «как сделан» «Суходол». Если вглядеться в него внимательно, то оказывается, что эта повесть, рассказанная так просто, непринужденно, — имеет сложнейшее построение. Центральная фабулистическая часть «Суходола» заключена в рассказе старой няньки Натальи. Но автору захотелось разработать и усложнить сюжет ее повествования настолько, что к прямому «сказу» он прибегнуть не мог. Нужно думать, что тут руководило им и некое чувство меры, подсказавшее, что столь продолжительный «сказ» неизбежною стилистической нарочитостью утомит и пресытит читателя прежде, чем повесть будет доведена до конца. Поэтому Бунин обратился к будто бы очень простому, на деле же — сложнейшему приему: рассказ Натальи то ведется от ее лица, то от лица автора. И вот — то, как и когда чередуются эти два повествовательных пласта, как переходят они один в другой, как сделаны эти переходы и на какие моменты они приходятся, — совершенно очаровательно и замечательно. Замечательней же всего, что при столь сложном построении удалось Бунину достигнуть необыкновенной экономии в изобразительных приемах и строжайшего внутреннего единства. От чьего бы лица ни велся рассказ, «Суходол» ни на миг ничего не утрачивает из той терпкости, из сдержанной силы, из того сухого и раскаленного воздуха, которыми весь он проникнут и которые, в сущности, составляют его внутренний импульс. Ясно, что «дворянский упадок» здесь не истинная тема, а лишь повод, которым Бунин воспользовался, чтобы отдаться единственному истинному оправданию творчества: самому творчеству. В «Суходоле», отдаленном от «Деревни», вероятно, всего лишь месяцами, Бунин уже неизмеримо больший мастер, чем в «Деревне». Здесь уже чувствуется канун «Господина из Сан-Франциско» и нескольких великолепных рассказов, составляющих с ним как бы один цикл: я говорю о «Петлистых ушах», «Казимире Станиславовиче» и т. д. Совершенно предположительно и с правом взять свои слова обратно, я бы все же решился высказать мысль, что именно между «Деревней» и «Суходолом» произошел в Бунине тот

толчок, который впоследствии столь очевидно выдвинул его на первое место среди современных русских писателей. Правильно ли такое предположение, можно будет судить лишь тогда, когда собрание сочинений будет закончено.

* * *

Другой ныне вышедший том (седьмой в общем ряду) состоит из длинного ряда рассказов, написанных в эмиграции. Тема любви объединяет самые примечательные из них: «Митину любовь», «Солнечный удар» и «Дело корнета Елагина» (в котором, кстати, сюжет опять развернут сложнейшим образом). Однако предмет бунинского наблюдения и изучения — не психологическая, а иррациональная сторона любви, та ее непостижимая сущность (или та непостижимая часть ее сущности), которая постигает, как наваждение, налетает Бог весть откуда и несет героев навстречу судьбе, так что обычная их психология распадается и становится похожа на «обессмысленные щепки» иль на обломки, крутящиеся в смерче. Не внешние, но внутренние события этих рассказов иррациональны, и характерно для Бунина, что такие иррациональные события всегда им показаны в самой реалистической обстановке и в самых реалистических тонах. Быть может, именно на этом контрасте тут у Бунина все и построено, из этого контраста все у него тут и возникает. Если в этом пункте сравнить Бунина с символистами, то заметим, что у последних мир, окружающий героев, всегда определяется отчасти их собственными переживаниями, отчасти же (и еще более) — тем, как автор переживает переживания своих героев. Поэтому вся обстановка повествования, весь «пейзаж» (в широком смысле слова) у символистов подчинен фабуле. Он у них, так сказать, «пристилизован» к событиям. Обратное — у Бунина. У него события подчинены пейзажу. У символистов человек собою определяет мир и пересоздает его, у Бунина мир, данный и неизменный, властвует над человеком. Поэтому бунинские герои так мало стремятся сами себе дать отчет, каков смысл с ними происходящего. Они по природе не философичны и не религиозны в глубоком смысле этого слова. Можно

также сказать, что они и не демоничны. Всякое *знание* о происходящем принадлежит не им, а самому миру, в который они заброшены и который играет ими через свои непостижимые для них законы. Таков Митя, убивающий себя из-за любви, но ни минуты не философствующий ни о любви, ни о смерти. Такова Сосновская, на любовь и на смерть летящая, как бабочка на огонь. Таков Елагин, загипнотизированный Сосновской и убивающий ее, но сам словно бы изумленный тем, что он сделал. (Кстати сказать: во внешнем облике Елагина и в каких-то тоже им не сознаваемых внутренних чертах есть нечто схожее с Лермонтовым.)

Такова в некоторых чертах своих «философия» Бунина. Ее можно принять или не принять. Но нельзя не принять того мудрого художественного метода, которым она выражена. Этот метод можно представить двумя простейшими словами: смотрите и переживите. Бунин обогащает нас опытом — не «идеями». Это и есть единственный законный путь художества, неизменно имеющийся в наличности везде, где есть подлинное искусство. Не худо, если из опыта возникают «идеи». Но беда, если за «идеями» нет опыта. Потому-то замечательных художников незамечательные критики порой обвиняют в «безыдейности». «В его голове не зародилась ни одна идея». Читатель может подумать, что это цитата из Антона Крайнего. Но нет. Это пишет Фаддей Булгарин о Пушкине.

ПО ПОВОДУ «РЕВИЗОРА»

Спектакли пражской труппы и М.А.Чехова кончились, артисты уехали в Америку. Рецензировать их постановку «Ревизора» было бы теперь не ко времени. Хотелось бы мне, однако, высказать несколько мыслей о гоголевской комедии вообще, о новизне в ее сценических толкованиях, о законности таких толкований и, наконец, о соотношении между авторским замыслом и театральным воплощением пьесы. Постановка Чехова и пражан послужит мне только *поводом и примером*. От суждений о качестве игры, то есть о том, насколько искусно тот или иной исполнитель осуществляет свое толкование роли, я воздержусь: буду говорить лишь о самом толковании.

Великие произведения искусства («Ревизор» к ним принадлежит) имеют то свойство, что разные эпохи вычитывают в них не одно и то же, по-разному толкуют их смысл. Происходит это не только оттого, что новые поколения читателей приносят с собой новые понимания, но и оттого, что сами произведения уже таят в себе вполне законную возможность понимать их по-разному. Потому-то они и «вечны», как принято говорить о них, что не превращаются в историко-литературные мумии, но обладают подлинным даром вечной жизни, как бы способностью к постоянному самообновлению.

У этого самообновления, вероятно, есть корни иррациональные. Мы их касаться не станем, потому что для нас довольно и одной, вполне объяснимой и все объясняющей причины. Дело в том, что великие произведения литературы всегда многопланны, или — что в данном случае значит почти то же самое — политематичны. Это значит, что сознательно, полусознательно, а отчасти и бессознательно автор в них разом касается не одной, а нескольких тем, разрешает не одно, а несколько заданий. Так, в «Ревизоре» можно констатировать тему чисто театральную, комедийную: завязку и развязку комической ситуации; эта тема осложнена психологической задачей — представить переживания действующих лиц в данной ситуации;

психологическая задача, в свою очередь, граничит с сатирической — с тем разоблачением чиновничьей России, которое дало повод императору Николаю Павловичу сказать, что от Гоголя в «Ревизоре» «досталось всем, а особенно мне»; эти четыре темы развернуты на фоне пятой: Гоголь хотел одновременно дать изображение провинциального быта тридцатых годов; наконец, все пять тем восходят к шестой, к заданию морального и философического смысла, поскольку сам Гоголь признал, что его целью было в пошлости маленького города представить пошлость всего человечества. Картина, нарисованная Гоголем, показана, следственно, разом в нескольких планах, что придает ей стереоскопическую глубину и выпуклость. Но этого мало. Просквaживая друг через друга и воспринимаясь одновременно, все планы в своей совокупности образуют еще и символическую глубину пьесы.

Совершенно естественно, что при одновременном существовании нескольких планов или нескольких смыслов комедии люди разных положений, познаний, возрастов, наконец — умов с большей или меньшей остротой воспринимают различные планы. Одних наиболее занимает в ней сторона сценическая, других — бытовая, третьих — сатирическая и т. д. Из восприятия различных планов получаются, в свою очередь, и различные толкования комедии, — вплоть до того, когда она уже превращается в трагедию и гоголевский смех обретает свою божественную способность исторгать слезы. Толкования эти, разными людьми и разными поколениями производимые с разных точек зрения, одинаково законны, потому что эти разные «точки зрения» были одновременно заняты самим автором.

Понимание и истолкование пьесы составляют творческую часть критики. Но и актер, исполняющий отдельную роль, и режиссер, управляющий всем спектаклем, должны, разумеется, прежде всего установить для себя то или иное понимание роли или всей пьесы. В этом пункте задача актера и режиссера совпадает с задачею критика (в дальнейшем их творчество идет различными путями и осуществляется различными способами). Актер и режиссер суть, таким образом, прежде всего критики, толкователи, комментаторы. От этой роли они физически не могут освободиться, ибо

как бы они ни играли — в том, что они играют так, а не иначе, уже проявляется их понимание авторского замысла. Неизбежный логический вывод отсюда — законность различных сценических интерпретаций пьесы. От исполнителей и режиссеров, живущих в различные эпохи, по-разному мыслящих и по-разному воспринимающих пьесу, нельзя требовать никакой «стабильности» в ее понимании. Больше того: требовать подобной стабильности — значит сознательно и грубо препятствовать действительному *прославлению* пьесы, потому что тем-то и славна она, что вечно жива, а вечно жива потому, что таит в себе не один смысл, а ряд смыслов.

Тут, однако же, возникает вопрос естественный — о пределах толкований. Решается он не совсем просто, то есть не совсем так, как может показаться с первого взгляда. Дело в том, что смысл литературного произведения вовсе не исчерпывается тем поверхностно-очевидным смыслом, который явственно придан или подчеркнут автором и который тотчас бросается в глаза (в «Ревизоре» такой смысл — сатирически обличительный). Очень часто бывает, что за первым смыслом таятся другие, вполне сознаваемые автором, но им так же сознательно завуалированные, зашифрованные: это — те смыслы, которые автор таит «для себя» или для известного слоя «посвященных»; это — те смыслы, которые подверглись бы огрублению, если бы были слишком обнажены. Они открываются лишь для тех, кто *умеет* читать или видеть, то есть именно для тех, для кого, в сущности, все и пишется. Есть, наконец, третий слой смыслов, порой не открытых и самому автору, но как бы самозарождающихся внутри произведения. Все три слоя смыслов равно законны, и равно законно их обнаружение при сценической (или критической) интерпретации. Законно все, что логически правильно может быть извлечено из текста. Незаконно лишь то, что не может быть авторским текстом подкреплено. Пределы толкования заключены в тексте. Не приходится отрицать, что соответствие толкования тексту определяется проницательностью и умом толкователя, а также его внутренним тактом. Но без ума, проницательности и чувства меры вообще ничто не осуществимо ни в критике, ни в театре. Несколько лет тому назад Бунин с чьих-то слов (не

помню с чьих) передал суждение о пределах авторской фантазии, суждение, принадлежащее как раз Гоголю.

Гоголь говорил, что писатель волен уверять читателя, будто на яблоне росли золотые яблоки; но он не вправе сказать, что на яблоне росли груши. С известными оговорками то же правило применимо к критике и театру.

* * *

После первого представления «Ревизора» Гоголь был весьма огорчен актером Дюром, который «ни на волос не понял, что такое Хлестаков». Дюр представил гоголевского героя «чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров». С тех пор минуло почти сто лет — дюровская традиция в общем сохранилась. Великое множество актеров переиграло Хлестакова; одни играли лучше, другие хуже, но, с теми или иными оттенками, изображали они фата и шарлатана, подчеркивая то одно, то другое, но так, что в конечном счете Хлестаков получался «обыкновенным вралем». Меж тем еще Гоголь указывал, что Хлестаков враль *не обыкновенный:* «Хлестаков вовсе не надувает, он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет... Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения». Этой важнейшей черты Хлестакова актеры не понимали или не умели ее выразить, тогда как без этого нарушалась не только авторская воля, но и коренным образом искажался весь смысл пьесы. В «Ревизоре» все дело в том, что «городничий одурачен». Но он не просто обманут заезжим шарлатаном: если бы дело обстояло так, то вся комедия свелась бы лишь к анекдоту в лицах. Перечитайте «Ревизора» — и вы увидите, что в ту минуту, когда участь городничего решается окончательно, когда он вполне убеждается, что перед ним — настоящий ревизор, то есть в третьем акте, во время знаменитого хлестаковского вранья, — сам Хлестаков не имеет и мысли о лжи корыстной, о сознательном обмане: он лжет спьяну и именно по вдохновению. Только в четвертом акте, проспавшись, он начинает догадываться, что его весь город принял за «генерал-губернатора».

Таким образом, недостаточно было бы даже сказать, что городничий натолкнул Хлестакова на обман. Обмана не было — был лишь самообман городничего и его присных — и в этом не только весь психологический смысл пьесы, но и зерно ее смысла философского.

Однако необходимую для автора и самой пьесы разницу между ложью жульнической и поэтической показать со сцены и сделать очевидной зрителю очень трудно. Такую трудность, видимо, сознавал и Гоголь. Потому-то, составляя свои «замечания для господ актеров», он так усиленно подчеркивал в Хлестакове черты, недостаточно выраженные в тексте пьесы.

«Хлестаков, — говорил он, — молоденький человек лет двадцати трех, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове, — один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет». Настаивая на том, что актер должен показать в Хлестакове крайнее *легкомыслие,* соединенное с *чистосердечием*, прямо говоря, что слова вылетают из уст Хлестакова совершенно неожиданно (для него самого в первую очередь), Гоголь дает исполнителю роли вернейший способ показать Хлестакова отнюдь не сознательным обманщиком, а лишь невольным орудием чьего-то обмана: чьего — об этом речь будет ниже.

Вот эта-то важнейшая для всей пьесы черта Хлестакова, его «необыкновенная легкость в мыслях», — оставалась непонятой и невоплощенной. М.А.Чехов первый понял и воплотил ее. В образ Хлестакова он не внес ничего нового, такого, чего в нем не было по пьесе, но в сценическое исполнение этой роли он первый внес то, что давно должно было быть внесено. В этом смысле он создал эпоху, ибо «после Чехова» уже нельзя играть Хлестакова так, как играли «до Чехова». Тут — огромная заслуга его перед Гоголем, перед русским театром.

Чехова в «Ревизоре» я впервые увидел в Москве, в конце 1921 года, и был мало сказать восхищен — был растроган тем, что великое творение Гоголя нако-

нец получило верное толкование: с Чеховым весь спектакль получил тот оттенок, которого ему никогда не умели придать.

Как ни велико было мое восхищение чеховским Хлестаковым, мне все-таки показалось, что артист несколько переигрывает: вместо «молоденького человека лет двадцати трех» перед зрителями порою являлся мальчуган лет шестнадцати. По-видимому, и сам Чехов решил поубавить своему Хлестакову резвости. «Парижский» Хлестаков не так юн, как «московский». Однако, сделав его постарше, что совершенно правильно, Чехов придал ему какие-то неврастенические, порою чуть ли не истерические черты, не имеющие обоснования ни в гоголевском тексте, ни в общем содержании комедии. Уж если на то пошло, некоторые «надрывные» ноты более естественны у городничего: мы их слышим в последнем акте у Павлова — и не возражаем. Другое дело — Хлестаков: с горя (например, проигравшись) или от страха (как во втором акте) он, пожалуй, может и всплакнуть, но по общему мироощущению своему он, разумеется, жизнерадостен; у него «легкость необыкновенная» не только в мыслях, но и в чувствах; ему житейские горести — как с гуся вода. Он «жуирует жизнью», то есть над ней не задумывается, ее всерьез не переживает и даже как-то не очень в ней участвует. Он над нею порхает, он сделан не из той плоти и крови, что другие персонажи комедии. Тут мы как раз подходим к очень важному пункту, верно почувствованному Чеховым, но не совсем точно им формулированному и, к сожалению, не принятому во внимание руководителями пражской труппы при ее постановке «Ревизора».

* * *

В беседе с сотрудником нашей газеты М.А.Чехов сказал, что трактует Хлестакова как «сон», приснившийся городничему. Толкование такое может показаться неожиданным лишь тем, кто не задумывался над гоголевской комедией и кто не знаком с литературой о ней. Ново оно лишь в театре. В литературном отношении оно восходит к самому серьезному и глубокому, что когда-либо высказано о «Ревизоре» вооб-

ще и о Хлестакове в частности: я имею в виду исследование Д.С.Мережковского «Гоголь и черт».

По Мережковскому, городничий со всем его окружением суть мертвые души, неживые человеческие обличия, приводимые в движение Хлестаковым, который есть отец лжи и пошлости, черт, — единственная, хотя и метафизическая, реальность пьесы. Чехов говорит, в сущности, обратное: для него все реальны, кроме Хлестакова, который есть «сон» городничего. Нам кажется, что по Гоголю истина лежит между этими толкованиями. Сам по себе Хлестаков не есть ни черт, ни чей-либо сон. Он — совершеннейшая реальность: чиновник какого-то там департамента. Но порочные души городничего с присными преломляют его так, что он перестает быть тем, что есть на самом деле. Не будучи чертом, он становится таковым по отношению к городничему и прочим. С другой стороны, не будучи «сном», часть своей реальности он все же утрачивает. В реалистической комедии Гоголя он становится нереальным обликом реальности, отчего все произведение приобретает символический смысл и характер. Для нас, впрочем, в данном случае несущественно, кто прав — Мережковский или Чехов. Существенно, что Чехов, вослед Мережковскому, решился найти в «Ревизоре» элемент нереальный.

Чтобы судить о его постановке, мы должны принять как рабочую гипотезу, что он прав, то есть что Хлестаков есть «сон» городничего. Но если так, то мы вправе требовать от постановки известной последовательности. Если «сон» Хлестаков, то, очевидно, вполне реальны все прочие персонажи пьесы. Зачем же театр придает некоторым из них, по случайному и немотивированному выбору, — черты кукольные? Зачем совершенною марионеткой представлен судья? Зачем г-жа Крыжановская, нашедшая такие новые и прелестные интонации в роли Марьи Антоновны, в движениях подражает кукле, причем и синий с белым наряд ее сильно напоминает один из костюмов Бакста для «Феи кукол»? Как бы хорошо ни играли оба артиста (лучше сказать — артист и артистка), — их исполнение идет вразрез с тем общим толкованием комедии, которое лежит в основе постановки и которое, будучи раз принято, должно быть сохранено во всем. Принципиально допустимы различные толкования «Ревизора».

Недопустимо лишь беспринципное, случайное смешение толкований, та беззаботная стилистическая чересполосица, которую создают куклообразный судья и куклообразная Марья Антоновна рядом с городничихой, с почтмейстером, с Осипом, ярко окрашенными в реальные бытовые тона.

Кстати — о роли Осипа. Почему всегда и во всех театрах изображают его каким-то заспанным мастодонтом? Меж тем не следует забывать, что он не только весьма пронырлив, но и умен: недаром уже в начале третьего акта, когда ни городничий, ни Хлестаков еще и не подозревают, как развернутся события, Осип один во всей пьесе догадывается о происшедшем, правильно оценивает положение и предусмотрительно спрашивает слугу городничего, есть ли другой выход у комнаты, отведенной для Хлестакова. Недаром уже в начале четвертого акта он, не спросясь у барина, заказывает лошадей на почте. При фантастическом своем господине Осип играет ту же роль наперсника, оруженосца, ментора и воплотителя здравого смысла, как Санчо Панса при Дон Кихоте и Лепорелло при Дон Жуане. Можно было бы написать любопытнейшее исследование о параллелизме всех этих персонажей, прихватив сюда даже Фауста с Мефистофелем, — а нам вместо Осипа вечно показывают взлохмаченного дикаря, и ничего больше.

Вернемся, однако, к теме. То или иное толкование «Ревизора» должно приводить к тому или иному заключению о количестве в нем гротескного материала. Можно считать, что этого материала больше или меньше. Но несомненно, что он *равномерно* распределен по всей пьесе и по всем персонажам, и, не нарушая необходимого единства, нельзя произвольно усиливать или ослаблять его в отдельных моментах или у отдельных исполнителей. Если бы театр серьезно об этом задумался, мы были бы избавлены от второй причины: той стилистической чересполосицы, которая так мешает всему спектаклю и о которой уже упомянуто. Кроме того: как бы ни был силен гротескный элемент пьесы — он никогда не дает и не может дать повода к той провинциальной балаганщине, которая постоянно прорывается — то в Бобчинском и Добчинском, то в Землянике, то в квартальных — в квартальных особенно.

Наконец, необходимо коснуться вопроса о тексте. Как бы ни толковали мы смысл гоголевской комедии, этот смысл должен покоиться на тексте и текст должен быть охранен всем нашим уважением к Гоголю. Лучше составить собственную пьесу «по Гоголю», как откровенно делает Мейерхольд, нежели кое-где исподтишка «подправлять» одного из величайших русских писателей. Никакие купюры в «Ревизоре» недопустимы: Гоголь лучше руководителей пражской труппы знал, что нужно и что не нужно в его комедии. Если нужно «попасть к метро», то следует раньше начинать спектакль или сократить антракты. Еще менее допустимо — в одних местах сокращать гоголевский текст, чтобы в других его увеличивать отсебятиной. Отсебятиной, никак не иначе, следует назвать все случаи, когда актерам, чтобы им не оставаться «без дела», руководители спектакля разрешают что-то приборматывать или повторять слова, произносимые другим актером. Такой прием должен быть решительно осужден и отброшен. Новаторство имеет законные пределы. Культура заключается не в цеплянии за традиции, к тому же часто ошибочные. Культура даже предполагает творческое обновление традиций, но обновление серьезное, продуманное, внутренне последовательное и целомудренное.

НОВЫЕ СТИХИ

Официальная история русской словесности большею частью пишется социологами, которые лишь по ошибке сами себя принимают и другими принимаются за литературоведов. Эти социологи любят твердить нам, что лучшие представители того или иного поэтического течения потому стоят выше окружающих, что они всех полнее и выразительнее «отражают» свою эпоху и свою литературную группу. В действительности причинная связь тут, конечно, обратная: лучшие авторы в каждой поэтической группе потому-то и наиболее характерны для своей литературной и общественной эпохи, что они — лучшие, самые одаренные, в наибольшей степени обладающие тем медиумизмом, который необходим, чтобы свою эпоху почувствовать и воплотить. Однако же, как бы ни объяснялось это явление, факт остается фактом: лучшие представители каждого поэтического течения суть в то же время и наиболее для него характерные. За примерами ходить недалеко. Пушкин и Баратынский — не только лучшие, но и наиболее выразительные представители золотого века нашей поэзии. Такое же место в раннем символизме занимают Бальмонт и Брюсов, в позднем — Блок, Вячеслав Иванов, Белый.

Так обстоит дело в каждом здоровом, естественно возникшем и гармонически развитом поэтическом движении. Зато в группах, сложившихся не столь естественно и страдающих органическими пороками, можно наблюдать явление как раз обратное: наиболее одаренные поэты, которых принято связывать с этими группами, на самом деле в них занимают положение обособленное, не совпадая с движением в большей или в меньшей степени. Именно поэтому Ахматова, например, менее характерна для акмеизма, нежели его зачинатели и теоретики Гумилев и Городецкий, но как поэтическая величина она значительно превосходит Гумилева, а с Городецким обидно даже сравнивать.

* * *

Минувший (иль подходящий к концу) поэтический сезон ознаменовался раздором между молодыми

поэтическими силами Парижа и такими же силами других эмигрантских центров. Внешним образом этот раздор выразился в истории небольшого еженедельника «Меч», начавшегося издаваться в Варшаве. Войдя в него сплоченною группой, парижане тотчас повели себя гегемонами и явно выказали претензию на роль как бы поэтической «метрополии». «Провинциалы» этого не стерпели, повели себя предерзко и в конце концов свергли парижан, что, впрочем, стоило жизни всему предприятию: журнал распался, и ныне «Меч» выходит в виде еженедельной газеты, по преимуществу политической.

По правде сказать, ни та, ни другая сторона в происшедших боях лаврами себя не увенчали. Дело свелось к обмену колкостями, в значительной степени носившему личный характер, к перебранке, лишенной серьезного идеологического интереса. Никаких принципиальных поэтических положений ни парижане, ни «провинциалы» не выставили. Надобно, впрочем, указать, что обязанность выставить таковые естественно падала на парижан, потому что, выказав претензию на положение гегемонов, они должны были свои претензии обосновать. Сделать это они оказались бессильны, в чем и заключалось то глубокое внутреннее поражение, которое они потерпели.

Обнаружив полное отсутствие теоретического вооружения, которое только и могло бы дать парижанам право на гегемонию, они, однако же, выказали крепкую внутреннюю спайку, некую групповую сплоченность. Такая сплоченность при отсутствии настоящей идейной связи обычно носит сравнительно мягкое название кружковщины (ее можно бы назвать и более жестокими именами) и скорее базируется на взаимной приязни, нежели на признании друг за другом истинных заслуг. Однако мы были бы несправедливы, если бы сказали, что парижане, выступившие в «Мече», связаны только этою самою кружковщиной. Нет, в их поэтической работе есть действительно некоторые общие черты, отнюдь не заслуживающие названия принципиально-поэтической связи, но в то же время для них искренно драгоценные. Не будучи объединены идейно, они все же близки друг другу по содержанию своего лиризма, и этот лиризм им кажется столь хорош и важен, что всякого лирически настроенного

иначе они готовы считать стоящим ниже себя. На этом и основаны их гегемонские притязания, по существу неуважительные, ибо литературные течения порой объединяют людей схожего мироощущения, но базируются на литературном, а не на житейском миросозерцании. (Так сказать — на литературосозерцании, а не на миросозерцании.) Таким образом, мы присутствуем вот при каком явлении: молодая парижская поэзия содержит в себе некое ядро, не представляющее собою течения литературного, но составляющее течение эмоциональное. В литературном смысле это его первородный грех, порок самого рождения. Поскольку «парижане» пытаются выставить себя литературной группой — эта группа органически дефективна, и тут немедленно сказывается закон отпадения *лучшего* от наиболее *характерного*, тот закон, о котором мы говорили в начале нашей статьи. Замечательно, что лучшие из молодых парижских поэтов окрашивают свою поэзию как раз не в те эмоциональные цвета, которые характерны для основной «массы». Таковы Ладинский, Берберова, Смоленский, Раевский. Очевидно, не случайно и то, что в «Мече» они не участвовали. Там, правда, участвовал Смоленский, в поэзии которого есть и массовые парижские оттенки. Но все-таки всем своим обликом он из этой безликой массы, конечно же, выделяется.

Что же, однако, характерно для этой массы и что почитает она признаком передовой, «столичной» поэзии, дающим ей право третировать непарижских поэтов как отсталых провинциалов? Я сказал уже, что таким признаком она считает не общее ей всей миросозерцание (никакого миросозерцания в серьезном смысле этого слова у нее вообще нет), но общность некоторых переживаний, некую, так сказать, лирическую униформу, обязательную для каждого истинного парижанина. Униформа заключается в том, что «столичный» поэт должен мучительно ощущать и на все лады перепевать свою усталость от жизни, свою в ней неустроенность, неприкаянность и как результат всего этого — как бы внутренний распад, развал, душевное разложение, неумение и нежелание жить.

Несколько лет тому назад некий социал-демократ, ощутивший в себе критический зуд, вздумал упрекать нашу литературу за ее пристрастие к теме смер-

ти. Мы тогда же ему указали, что упреки такие глупы, ибо смерть есть довольно важное явление на земном шаре, и недопустимы, ибо для художника нет запретных тем. Теперь с тою же энергией приходится указать маленьким законодателям парижских поэтических мод, что они столь же не вправе кому бы то ни было *навязывать* тему смерти, распада, изнеможения. Этот «социальный заказ» должен быть так же решительно отвергнут, как всякий другой. Иными словами — молодые наши парижане принципиально не вправе свысока относиться к своим сверстникам, не разделяющим их настроений. Больше того: самая попытка судить поэтов с точки зрения «созвучности» или «несозвучности» господствующим стадным мотивам есть признак литературной некультурности.

Вернемся, однако, к той «душегрейке новейшего уныния», в которую так любовно кутаются наши столичные поэты, и посмотрим, чего она сама стоит. Их любимый лиризм страдает тем основным пороком, что он уныл, а не трагичен. В основе его лежит не трагедия, а всего только неудача — личная или социальная. Наш «столичный» поэт напоминает не Эдипа, не Прометея, не Манфреда, а всего лишь массового неудачника, замученного личными или классовыми неприятностями. Его история — не трагедия, а мещанская слезная драма. Не боги его приковали к скале, а собственная нетитаничность — к столику в монпарнасской кофейне. Не коршун терзает его внутренности, а томит его скука. Он наказан не за похищение небесного огня, а именно за то, что никакого огня не похитил, а не похитил потому, что ленив и непредприимчив. В конечном счете среди мировых поэтов он сам — несомненный провинциал, и не ему упрекать в провинциальности кого бы то ни было. Как ни тяжело это сказать — наши молодые поэты (повторяю — я говорю о безликой, но задающей тон «массе») всего более напоминают блаженной памяти «поэтов из народа». Те же вечные жалобы на «горькую долю», на жизнь, которую они не умеют иначе воспринимать, как «серой», на отсутствие общественного к ним интереса. Подобно поэтам из народа, наши стихотворцы свои поэтические неудачи любят оправдывать социальными условиями. Напомню, однако, что поэты из народа дождались исключительно благоприятных условий: со-

ветское правительство уж так с ними носилось, что дальше идти некуда, — и ни из одного ничего не вышло: известно, что даже в СССР мечта о пролетарской поэзии сдана в архив. Поэты из народа погибли не от социальных условий, а от причины литературной: от собственного беспросветного эпигонства, от отсутствия поэтической культуры, от безнадежной мечты — отсутствие проработанной, выстраданной формы возместить трогательностью содержания. Нельзя отрицать, что наши парижские стихотворцы, так же как былые писатели из народа, вызывают к себе самое сочувственное отношение, нередко переходящее в щемящую жалость. Но это сочувствие — вполне житейского, человеческого, а не литературного порядка. Я помню, как в свое время ухаживали за писателями из народа, но избегали читать их книжки. Парижане рискуют добиться той же участи.

Я уже указывал, что гегемонские притязания наших поэтов основаны на той высокой оценке, которую они придают эмоциональной окраске своих стихов. Это обстоятельство самым прискорбным образом мешает развитию их поэзии вообще и их индивидуальных способностей в частности (ибо среди них есть одаренные). Среди них царит совершенно ложная мысль о том, что в поэзии труд убивает внутреннюю ценность. Они стараются в себе культивировать чувство в ущерб поэтической культуре, — что, конечно, столь же пагубно, как и действие обратное. Свое заблуждение они именуют любовью к «человечности», а не к «литературности в поэзии». Таким образом, получается, что их душевное изнеможение, их душевный распад превращается в распад литературный. Они стремятся выказать пренебрежение к литературной стороне поэзии, как бы нарочно стараясь неудачную жизнь выразить в неудачных стихах. Но именно поэтому их страдания не доходят до читателя.

Это пагубное направление в них отчасти поддерживается извне. Я имею в виду талантливые, но опасные статьи Г.В.Адамовича. Меж тем молодые поэты наши не учитывают того, что Адамович в своих суждениях последователен, а они нет. Адамович исходит из того положения, что молодая эмигрантская поэзия вообще обречена гибели, что из нее ничего значительного получиться не может. Поэтому, со своей точки

зрения, он прав: уж лучше пусть эта молодежь научится чувствовать, то есть в полной мере переживать свой душевный упадок (если не просто распад), раз все равно писателей из нее не выйдет. Но ведь сами-то поэты хотят быть писателями и не чувствуют себя неспособными к литературной деятельности. Следовательно, надо им либо согласиться с Адамовичем, но уже и не тешить себя иллюзиями и перестать писать, либо — позаботиться о литературном своем развитии. Достойного компромисса здесь быть не может.

Говоря о необходимости литературного развития, я под ним подразумеваю далеко не только приобретение специальных знаний, навыков, опыта. Я имею в виду и опыт душевный, весьма «человечный». Из молодых поэтов наших действительно ничего не выйдет, пока они не поймут, что никакое творчество, даже посвященное изображению предельного отчаяния, — с предельным отчаянием несовместимо. Поэт, не обретающий душевной опоры в своем творчестве, в какие бы тона отчаяния оно ни было окрашено, — никогда ничего замечательного не создаст. Обратно: возможность создать нечто из самого своего отчаяния, из распада своего — уже есть гарантия против того последнего отчаяния и распада, при котором, конечно, естественнее всего ничего не писать. «Печаль моя светла», — говорит Пушкин. Он не был бы не только Пушкиным, но и вообще не был бы поэтом, если бы не сказал этого, ибо для всякого поэта всякая печаль, в конце концов, хотя бы на самом дне своем, — осветится: светом самой поэзии.

* * *

Сознаю, что мысли, только что высказанные, набросаны мною лишь приблизительно. Меж тем они заняли слишком много места в статье, которой должны были служить лишь вступлением, ибо я собирался говорить о трех новых поэтических сборниках: *«Тишине» Раисы Блох, «Памяти» Ильи Голенищева-Кутузова и «Лебединой карусели» Аллы Головиной.* Теперь придется мне быть очень кратким, о чем сожалею, не теряя, впрочем, надежды еще вернуться к каждому из вышеназванных авторов. Многое их сближает друг с

другом, многое разделяет. Прежде всего отмечу сближающее: все трое, конечно, «провинциалы» (Голенищев-Кутузов и Алла Головина и в буквальном смысле не принадлежат к парижанам). Это значит, что все трое, слава Богу, далеки от парижского трафарета. В их поэзии поэзия не подменена незанимательной автобиографией. И эти трое — отнюдь не весельчаки, но у них достаточно поэтического и человеческого (да, и человеческого) самолюбия, чтобы не пытаться выдавать за искусство всего только жалобы на житейские свои неприятности. Как у всех лириков, в основе их творчества лежит личное переживание, но у них оно творчески переработано, преображено, сделано материалом искусства, а не способом для снискания сочувствия или сожаления. Именно поэтому их поэзия, пусть еще отчасти неопытная, из кустарщины монпарнасского захолустья выводит их в ту истинно столичную область, которая зовется художеством.

Сборнику Голенищева-Кутузова предпослано предисловие Вячеслава Иванова: десять страниц прельстительной прозы, тончайшего словесного узора, который рассматриваешь с восхищением, но, рассмотрев, обнаруживаешь, что как раз о том, о чем следовало, о поэзии Голенищева-Кутузова, не сказано почти ничего существенного. Впрочем, прав Вячеслав Иванов, отмечая, что Голенищев-Кутузов еще не нашел себя. От огромного большинства современных молодых авторов отличается он, однако, тем, что поиски эти ведет в литературе, в истории, в философии. Это — существенный его признак, роднящий его со многими символистами, в некотором смысле даже со всеми. Книга его недаром названа «Памятью» — она органически связана с той противоречивой и сложной, во многом порочной, но в основах своих драгоценной культурой, внутренний кризис которой с 1914 года принял оттенок катастрофический, в России особенно, — не потому ли, что предвоенная Россия была самою европейской из европейских стран? Тут, возле этого пункта, хотя и не в нем самом, таится для Голенищева-Кутузова некоторая опасность. Не то опасно, что его поэзия тематически и эмоционально близка старой, преимущественно символистской поэзии (и в частности, поэзии Вяч. Иванова, хоть сам Вяч. Иванов это и отрицает): эта близость — преемственного, а не эпигонского порядка.

Старая тематика Голенищевым-Кутузовым переживается глубоко, лично, следственно — в его переживании обновляется, живет сызнова. Опаснее то, что верность отцовской тематике у Голенищева-Кутузова еще соединяется с близостью к отцовской же поэтике, то есть заключает в себе некоторое тормозящее начало. Я говорю «еще», потому что надеюсь на постепенное освобождение молодого поэта от символистской поэтики. На это позволяет надеяться вторая часть книги, в которой символистское наследие уже отчасти переработано. В этой второй части Голенищев-Кутузов как будто уже проще, строже, суше, скупее на слово, чем символисты и чем он сам в первой части. В его книге уже сейчас есть хорошие отрывки и хорошие пьесы («О, как обширен мир», «Заветная песнь», «Офорт» и в особенности «Меланхолия»), но хочется дождаться того времени, когда весь нынешний сборник станет для него как бы гаммами, разыгранными в поэтическом младенчестве. Плохо дело поэта, у которого не было этих гамм. Главная беда огромного большинства парижской молодежи в том, что они не хотели и не хотят учиться.

Если книга Голенищева-Кутузова справедливо названа «Памятью», то книгу Аллы Головиной можно было бы назвать «Любопытством». Головина — экспериментаторша. Ей все время хочется то заглянуть по ту сторону вещей, то представить их в сильном и смелом ракурсе, вообще — что-то в мире подсмотреть и подслушать, примерно по той системе, как это делают сказочники — Андерсен или Гофман. Для этого нужно воображение, и Головина — впрямь выдумщица, если еще не всегда непогрешимо удачливая, то всегда — талантливая. Впрочем — крупных неудач у нее нет, есть отдельные срывы, когда изменяет ей чувство меры, когда непринужденность, ей действительно свойственная, оказывается несколько форсирована, когда умение подглядывать заменяется некоторой надуманностью. В общем же вдохновенное любопытство Головиной в высшей степени привлекательно. За ее опытами следишь с интересом и сочувствием. Любопытство о мире делает ее поэзию любопытною для читателя, что особенно выгодно отличает Головину от наших столичных нытиков, которые не столько печальны, сколько просто скучны.

Головина очень молода поэтически. До зрелого мастерства ей нужно еще пройти порядочно, но зачатки мастерства, воля к нему у нее уже есть. Это прежде всего сказывается в том, что она умеет владеть воображением и сюжетом. Каждая пьеса ее задумана и выполнена с тем единством художественной воли, с тою ответственностью перед собственным замыслом, без которых поэзии быть не может и о которых в большинстве случаев понятия не имеют парижане, безвольно влекущиеся за случайно подвернувшимся словом или набежавшей рифмой. Я нарочно подчеркиваю различия между парижанами и Головиной — она во многом могла бы для них послужить хорошим примером. Главное — в том, что она обретает себя, поэтическую свою личность, ища *не* себя. Они же, занятые только собой, именно себя-то и утрачивают. (Кстати: поэтому так любят они слово «мы»: им все кажется, что незначительные и неинтересные чувства и мысли могут приобрести значительность, если будут высказываться от лица какого-то коллектива.)

Из трех поэтов, мной выше названных, Раиса Блох, кажется, наименее трудолюбива. Ее стихи — наименее сделанные, наиболее сырые, в том смысле, что многое в них еще неясно очерчено, неточно выражено, есть еще в них слова, не до конца наполненные содержанием. Мне даже кажется, что в этом отношении ее нынешний второй сборник — шаг назад по сравнению с первым, изданным в 1928 году, в Берлине. Впрочем, нельзя не отметить, что теперешние стихи ее звучат более самостоятельно, чем звучали прежние, в которых были еще очень сильны отголоски той «почти школы», которая сложилась в поэтическом Петербурге начала двадцатых годов. Вообще тот Петербург и та пора, действительно имевшие в себе много поэтического, по-видимому, сыграли очень важную роль в душевной и стихотворческой жизни Раисы Блох. Для поэзии Голенищева-Кутузова характерна мысль, для Головиной — зрение, для Блох — чувство, в основе которого — неизбывное, неутолимое, глубоко трогающее тоскование все по том же утраченном Петербурге. Не потому ли в ее стихах, далеко не всегда совершенных, но милых, — так много веры и любви — и так мало надежды?

Принесла случайная молва
Милые, ненужные слова:
Летний сад, Фонтанка и Нева.

Вы, слова заветные, куда?
Здесь шумят чужие города
И чужая плещется вода.

Вас не взять, не спрятать, не прогнать,
Надо жить — не надо вспоминать,
Чтобы больно не было опять.

Не идти ведь по снегу к реке,
Пряча щеки в пензенском платке,
Рукавица в маминой руке.

Это было, было и прошло.
Что прошло, то вьюгой замело.
Оттого так пусто и светло.

ЖАЛОСТЬ И «ЖАЛОСТЬ»

Г.В.Адамович в «Последних Новостях» отвечает на мою недавнюю статью о новых стихотворных сборниках. С некоторыми моими частными оценками Адамович решительно несогласен, но свое несогласие выражает декларативно, без конкретной мотивировки, сосредоточив внимание на той вступительной части моей статьи, где выражены суждения общие. Поступая так, он, конечно, прав: дело не в том, как тот или иной из нас относится к стихам или к дарованию того или иного автора. Интереснее и важнее выяснить кое-что в общем вопросе, который мной был затронут.

На ответ Адамовича я, со своей стороны, считаю нужным ответить, но, признаюсь, испытываю некоторое затруднение или смущение. Обычно в каждом споре стороны стараются выяснить, в чем заключаются их разногласия, а затем — переубедить друг друга или убедить в своей правоте третьих лиц. В споре же моем с Адамовичем мне приходится констатировать не разногласие, а согласие: его согласие со мной (повторяю — в общем вопросе о поэтической «массе», а не в оценках единиц, из этой массы выпадающих).

В первой моей статье я указывал на упадочные настроения молодой парижской поэзии, мешающие развитию литературных дарований, которые имеются в ее среде. При этом я заметил, что Адамович таким настроениям оказывает поддержку, с его стороны логически последовательную, потому что сам он в литературные возможности молодых поэтов не верит и считает, что раз литераторов из них все равно не выйдет, то пусть уж выйдут хоть просто люди, умеющие до конца, в полной мере пережить свой душевный распад.

На эти мои основные положения Адамович ничего не возражает. Все его возражения сводятся к упреку в жестокости, в отсутствии у меня «милосердия» по отношению к молодежи, заброшенной на Монпарнасе. Но я решительно и по чистой совести заявляю, что Адамович, сам, конечно, того не желая и не сознавая, бесконечно меня жесточе. Я укоряю молодежь в том,

что она губит свои поэтические возможности, плохо устраивая свою литературную жизнь, растрачивая силы на монпарнасское безделье. Я, следовательно, не отнимаю литературных надежд у этих людей, прежде всего как-никак желающих быть поэтами, писателями. Адамович каждой строкой своей статьи именно эту надежду у них отнимает. Каждым абзацем своей статьи он старается меня убедить: бросьте, не упрекайте их! все равно их литературная будущность безнадежна, — пожалейте же их по человечеству! Спрашивается: кто же из нас жесточе, чей приговор безнадежней, — потому что ведь дело идет не о приговоре над *людьми*, а о приговоре над молодыми *писателями*? Дело идет об их литературной, а не о человеческой судьбе.

«Монпарнасс не есть выбор, Монпарнасс есть несчастье, часть общего исторического несчастья — эмиграции», — говорит Адамович, и в этом его глубочайшая ошибка, потому что это даже исторически неверно. Еще не существовало эмиграции, как уже задолго до нее существовал Монпарнасс — международное прибежище неудачников, лентяев и упадочников всякого рода, пола и возраста. В том-то и заключается духовная задача эмигрантского поэта, чтобы свою эмиграцию пережить как трагедию, а не как неудачу, следовательно — не падать в развинченное богемство, не увеличивать собою монпарнасскую толпу, не осаждаться на Монпарнассе, как в закупоренной колбе. Но Адамовичу кажется, что для эмигрантского поэта иного пути нет, как на Монпарнасс, в распад, в горестное созерцание своей неудачи. Тут, разумеется, дело внутреннего ощущения, дело оценки тех, о ком идет речь. Но — опять: такая оценка мне не кажется милосердной.

В своей статье я опирался на мысль, которая должна бы казаться аксиомой: поэтическое развитие требует известного литературного труда; литературный труд невозможен в условиях душевного безволия, в смаковании безнадежной обреченности, в сознательном, хоть надрывном и истерическом, растрачивании какой бы то ни было веры во что бы то ни было — прежде всего веры в самое поэзию. Эту мою мысль Адамович не совсем правильно воспроизводит, приписывая мне требование, которого я не высказывал: тре-

бование, чтобы молодые поэты писали «правильные», «гармонические» стихи, «какие писал Пушкин». Такого требования я, конечно, не предъявлял ни к кому. Но в общем мысль мою Адамович понял правильно и, оставаясь верен себе, то есть безнадежному своему взгляду на молодежь, заявляет, что нормально организованное творчество ей недоступно по чрезвычайно важной, по роковой причине. «Поэзия есть выражение человека, отражение его духовного мира, — говорит он. — Писать, как Пушкин, сейчас имел бы внутреннее право только тот поэт, который, как он, мог бы еще свести концы с концами в понятиях о мире, о личности, о судьбе». Таких понятий, по Адамовичу, нет у молодого эмигрантского поэта.

На этом весьма необходимо остановиться, ибо тут — безнадежнейший из приговоров, выносимых Адамовичем. Дело-то ведь все в том, что, не имея никаких сколько-нибудь прочных «понятий о мире, о личности, о судьбе», то есть растеряв все концы и начала, нельзя быть не только таким «гармоническим» поэтом, «как Пушкин», но и вообще никаким поэтом быть нельзя. Можно писать стихи, можно перед собой и перед людьми носить плохо подвязанную личину поэта, но никакое творчество в этих обстоятельствах невозможно. Это, конечно, знает и сам Адамович. Именно поэтому, говоря о поэтессе Червинской, которая ему очень нравится, он постепенно, но быстро договаривается до ужаснейшего над нею приговора: «У нее есть хоть какой-то смутный, слабый проблеск творчества, есть обещание, есть предчувствие, есть, в конце концов, может быть, только отчаяние от сознания его недоступности». Не поздоровится от эдаких похвал! Уж если у лучшего из авторов, которых может он указать, Адамович вынужден констатировать всего лишь «смутный, слабый проблеск творчества», потом только «обещание», потом еще меньше — «предчувствие» и, наконец, — «недоступность», — то что же он, следственно, видит у остальных? Какая же, значит, разница между Адамовичем и мной, в чем наше расхождение? В том, что я не считаю молодых поэтов, даже из средней массы, безнадежными и именно потому полагаю возможным упрекать их. Адамович оценивает их не выше, чем я, но только не считает возможным их упрекать, ибо, по его мнению, лучшее, чего они

могут достигнуть (и достигли в лице Червинской), — это сознание того, что творчество им недоступно. Ну, кто же из нас жесточе? Или, лучше сказать: кто в большей степени обладает той обидною снисходительностью, которая горше всякой суровости?

Констатируя наличность духовного распада у молодых парижских поэтов, того самого распада, который делает для них творчество «недоступным», Адамович, однако же, признает за ними право на «ореол столичности» по сравнению с «провинциалами». Казалось бы — тут есть противоречие очевидное. Но на самом деле Адамович вполне последователен, как я уже указывал в первой своей статье. Дело все только в том, что считать «столичностью», а что «провинциальностью».

Адамович исходит из того положения, что мы, русские, — люди иного культурного возраста, нежели обитатели таких европейских центров, как Париж. В какой-нибудь Праге или в Варшаве, где живут «провинциальные» русские поэты, еще можно жить на уровне русского культурного возраста. Там, как очень хорошо выразился Адамович, Россия еще продолжается. Здесь, в Париже, молодые поэты оказываются заброшенными в следующий культурный период, в обстановку европейской «по-религиозности», в ту эпоху, которая характеризуется «исчезновением единого всеопределяющего Начала» и вслед за тем — духовною пустотой, распадом личности. Этот распад они и переживают вместе со всей «столицей мировой духовной цивилизации». Поэтому они и «столичней» провинциалов, до разложения еще не дошедших.

Мне кажется, что тут, в этом именно пункте, и заключается то опасное влияние, которое оказывает Адамович на русскую поэтическую молодежь Парижа. Дело в том, что, утрачивая свою религиозную основу, европейская культура только в хронологическом смысле переживает новую эпоху. По существу же, она умирает — перестает быть собой. Поскольку Париж оказывается одним из центров, из которых распространяется по географическому телу Европы это умирание, постольку и он сам, в свою очередь, перестает быть «столицей мировой духовной культуры». Столицами же в духовном смысле оказываются те центры, в которых живоносные остатки былой, подлинно европей-

ской, религиозной культуры еще живы. Русская Прага, Варшава или Шанхай, о которых Адамович говорит с оттенком превосходства, на самом деле оказываются столичнее столицы, в которой самый престол опрокинут. Русский поэт, заброшенный ныне в эту упадающую столицу, должен бы себя сознавать тем более европейцем, тем более «столичным», чем *менее* он поддается окружающему распаду и разложению. Действительно, он оказался посетившим «сей мир» в его «роковую» минуту. Но пусть он не думает вместе с Адамовичем, будто стал «высоких зрелищ зритель»: зрелище, ему открывающееся, — очень низко, и его задача, его долг, как русского и как поэта, — остаться лишь зрителем, а не участником. Впрочем, долг — не то слово. Не долг, а элементарное чувство самосохранения (опять же — и как русского, и как поэта) должно ему подсказать, что он не может, не хочет из человека превратиться в «немного грязи, нежности и грусти». Адамович прямо толкает его на путь разложения, говоря, что «идти вперед, во всяком случае, можно только через это, а не мимо этого». Именно — только мимо этого. «Это» — гибель духовная, а вслед за тем и художническая, ибо никто еще, распадаясь духовно, не сложился в художника. Не отрицаю, что в условиях общего распада, да еще в специфических условиях эмиграции, не подпасть соблазну трудно, — но какой же духовный путь легок и какое искусство дается иначе, как путем преодоления великих духовных трудностей? Положение молодого русского поэта трагично, поскольку всю силу для этого преодоления должен он почерпнуть только в себе самом. Но иного выхода для него нет, ни как для человека, ни как для поэта.

Адамович чуть ли не возмущен тем, что я требую от молодых поэтов «хороших стихов», «композиции, ясности, законченности и т.д.». «Неужели Ходасевич не знает, что хорошие стихи могут оказаться очень плохой поэзией?» — спрашивает он. Очень знаю, но знаю и то, что без хороших стихов не бывает хорошей поэзии. Знает это и Адамович: «Нет, я не против ямбов и хореев, без которых, конечно, не может быть искусства», — говорит он. Так в чем же дело? Дело все в том же, с чего начался наш спор: Адамович не верит в литературные возможности молодой литературы. Он

знает, что, поддаваясь духовному распаду, молодые стихотворцы наши тем самым лишают себя способности к литературному труду, без которого поэзия немыслима. Но так как поэтических возможностей в них он все равно не видит, то желает им хотя бы, по нищете их, в полной мере упиться собственным ощущением гибели и распада: пусть некоторые упьются хоть *этой* «сладостью», если «звуки сладкие» им все равно недоступны.

Не спорю, в этом есть жалостливость, но повторяю — жестокая и обидная. И эта обидная жалостливость доходит у Адамовича до того, что молодым авторам предлагает он жалкое самоутешение. «Конечно, из одной человечности искусства не сделаешь, — говорит он, — получаются только человеческие документы, но когда-нибудь, в соединении с иными элементами, искусство из нее может быть создано». Если перевести эти слова на более откровенный язык, то получится: вы можете заняться составлением дневников о вашем мучительном разложении; сами по себе они не будут искусством, а вы не будете художниками; но «когда-нибудь» искусство из них может быть создано — не вами, а другими людьми; эти другие будут обладать «иными элементами», которых нет у вас, то есть духовной целостью и литературными знаниями, которых от вас так сурово требует Ходасевич; они напишут настоящие стихи и настоящие романы, использовав ваши художественно ничтожные, но лирически насыщенные записи, как вообще поэты и романисты пользуются человеческими документами, — например дневниками и письмами самоубийц; вам же будет утешением то, что ваши писания послужат черновым материалом для настоящего искусства, которое придет после вас. Это и будет для вас «путь зерна», о котором когда-то помнил, но позабыл Ходасевич.

Нет, о пути зерна Ходасевич не забыл. Но то, что предлагает молодым поэтам его оппонент, с путем зерна не имеет ничего общего. Зерно *само* умирает и *само же* прорастает, — в этом-то все и дело. Адамович же указывает молодым поэтам не путь зерна, а судьбу в лучшем случае чернозема, перегноя, который сам ничем стать не может, но в котором «когда-нибудь» могут прорасти чьи-то зерна. Если молодые поэты действительно хотят пойти «путем зерна», то

надлежит им преодолеть не «тему» распада (тема может остаться, — Бог с ней), но самое его *состояние* и смакование. Только так тема распада может быть поднята из области «человеческого документа» в область искусства, и только так могут уцелеть те из авторов, у которых есть литературные способности, без специального литературного труда обреченные зачахнуть.

О СМЕРТИ ПОПЛАВСКОГО

Смерть Бориса Поплавского — не просто утрата молодого, еще не осуществившего всех своих возможностей, но, бесспорно, одаренного поэта. К несчастью, это событие горестно и повелительно заставляет еще раз вернуться к темам, которых уже приходилось касаться на этих страницах.

Борис Поплавский умер случайно: от слишком большой дозы недоброкачественного наркотического вещества. Доза могла быть меньше, вещество могло быть лучше — Поплавский остался бы жив. Таково общее мнение. От некоторых друзей покойного, хорошо осведомленных в его жизни и настроениях, я слышал, что, может быть, дело было и не совсем так, что Поплавский умер по своей воле. Возможно и то, что чужое отчаяние нашло в нем слишком глубокий отклик и он дал себя увести из жизни. Допустим, однако, что самоубийства действительно не было, что во всем виновата роковая случайность. И все-таки, если заглянуть хоть немного глубже, становится ясна ужасная внутренняя неслучайность этого несчастья, как будто случайного. Быть может, случайно даже то, что оно произошло именно в такой-то день и час, именно с Поплавским, из-за проклятого героина. Но совсем не случайно то, что оно вообще произошло в молодой литературной среде, в среде эмигрантского Монпарнасса. Чего-то в этом роде, какой-то вообще катастрофы, не только можно, но и нужно было ждать. Те, кто, быть может, помнят некоторые мои статьи (например — «Подвиг», «Литература в изгнании», «Жалость и “жалость”»), благоволят припомнить и то, что на возможность катастроф я не раз намекал, порою довольно прозрачно. Не говорил прямо единственно потому, что боялся кого-нибудь на что-нибудь подтолкнуть.

Прискорбнее всего то, что не было нужды ни в какой дальновидности для того, чтобы говорить о воздухе распада и катастрофы, которым дышит, отчасти даже и упивается, молодая наша словесность. Об этом воздухе писал и Г.В.Адамович в нашем недавнем

споре. Разница была только в том, что мы этот воздух по-разному оценивали.

К существу спора я сейчас не хочу возвращаться. Над еще не засыпанной могилой Поплавского не хочу говорить о том, что́ ложно и гибельно в умонастроениях Монпарнасса, им разделявшихся и даже отчасти именно им создававшихся. Правда, если бы даже и коснулся я этого предмета, я бы отнюдь не осуждал Поплавского, я бы только указал на ошибочность внутреннего пути, которым он шел и которым идут многие из его товарищей. Но и такие указания прозвучали бы спором, сейчас ни с какой стороны не уместным.

Этого мало. Пусть монпарнассные веяния ложны и гибельны (от этого взгляда своего я и сейчас не могу отказаться, смерть Поплавского меня даже еще более в том укрепляет); пусть, таким образом, очутился Поплавский жертвою внутренних своих (и не только своих) заблуждений. Но беда в том, что далеко не одни эти заблуждения были причиною его гибели. Тут чрезвычайно большую роль сыграли обстоятельства, в которых ни Поплавский, ни его друзья никак не повинны. Этих-то вот обстоятельств я и намерен еще раз коснуться, потому что бессовестно было бы их не замечать или молчать о них, а еще потому, что не только заблуждения идейные, но и эти самые обстоятельства играют важную роль в том всеобщем отчаянии, которым охвачены молодые слои эмигрантской литературы. Отсутствие веры в жизнь, в себя, в самое творчество (и не только в это) лишь отчасти составляет собственную вину молодежи. В не меньшей, а может быть, и в еще большей степени на путь безверия и отчаяния толкают ее силы внешние, лежащие за пределами Монпарнасса. Я разумею то поразительное равнодушие, которое проявляет эмиграция к своей молодой словесности.

Начать с представителей старшей литературы. Между ними и молодым поколением вовсе не было и нет той принципиальной вражды, которая нередко разделяет «отцов» и «детей» и почти всегда приносит даже известную пользу если не «отцам», то «детям». С самого начала молодежь наша по отношению к старшим повела себя не только почтительно, но и любовно — как пример приведу трогательное предисловие

редакции к первому выпуску «Нового Дома». Что же она получила в ответ? Отнюдь не вражду, но нечто гораздо более тяжкое: величественное незамечание, оскорбительное невнимание. За самыми немногими исключениями, литературные олимпийцы наши (в особенности — подавляющее, задающее тон большинство их, которое только корчит из себя богов, не имея на то никакого права) не удостоили молодежь не только гневных перунов, но и простого любопытства. Разумеется, молодое поколение состоит не из одних талантов и не все, что выходит из-под его пера, достойно похвал. Мне самому приходилось много раз говорить ей вещи весьма неприятные. Но и талантливые, и бездарные, и правые, и виноватые из ее среды имеют неотъемлемое право на внимание. Невнимание, равно изливаемое на всех, для всех и оскорбительно.

Пора быть вполне откровенными. К невниманию слишком часто присоединялось недоброжелательство — опять же не идейного, а практического характера. Мне хорошо известны случаи, когда представители старшего поколения прямо досадовали на то, что стихи и проза молодых появляются на страницах журналов и газет, в которых старшие хотели бы сохранить не только гегемонию, но и монополию.

Сейчас наши периодические издания начинают уделять больше места и внимания молодежи. Происходит это отчасти под напором двух-трех ее доброжелателей, отчасти потому, что «продукция» старшего поколения падает количественно и качественно. Но и сейчас еще далеко не миновала пора, когда молодых не хотели печатать вовсе либо печатали в аптекарских дозах, порою требуя, чтобы на рукописи имелась апробация какого-нибудь «многоуважаемого». Как бы то ни было, если сейчас и намечается в этом деле некоторое облегчение — все же молодежь еще слишком хорошо помнит те унижения, которые ей приходилось (и повторяю — отчасти все еще приходится) переживать при соприкосновении с редакциями. Еще памятны старые анекдоты о редакторском недомыслии, непонимании, чванстве — и обильный запас таких анекдотов все еще пополняется новыми.

Недоброжелательный нейтралитет старших литераторов не только язвит обидою младших — он губительно отражается и на их материальном положении.

Отчаяние, владеющее душами Монпарнасса, в очень большой степени питается и поддерживается оскорблением и нищетой. Я говорю не о материальных затруднениях, знакомых почти всей литературной среде: я имею в виду подлинную, настоящую нищету, о которой понятия не имеет старшее поколение. За столиками Монпарнасса сидят люди, из которых многие днем не обедали, а вечером затрудняются спросить себе чашку кофе. На Монпарнассе порой сидят до утра, потому что ночевать негде.

Вздор, пошлый вздор, выдуманный слишком сытыми людьми, — будто бедность способствует творчеству, чуть ли не «стимулирует» его. Человек невыспавшийся, потому что у него нет пристанища, человек, которого мутит от голода, человек, у которого нет угла, чтобы уединиться, — писать не может, хоть будь он сто раз гением. Надо быть полным невеждой либо не иметь совести, чтобы сравнивать нужду Монпарнасса с нуждой прежних писателей. Дневной бюджет Поплавского равнялся семи франкам, из которых три отдавал он приятелю. Достоевский рядом с Поплавским был то, что Рокфеллер рядом со мной. Настолько же богаче Монпарнасса эмигрантские писатели старшего поколения.

Нищета деформирует и самое творчество. Поэт, которого впечатления ограничены ничтожным кругом людей и мест, не имеющий возможности никуда поехать, или купить книгу, или пойти в театр, или — прости Господи — назначить свидание женщине, которая ему нравится, вряд ли может развить свое дарование и вряд ли избегнет стонов и воплей в стихах своих. Кто посмеет его винить, если на последние, Бог весть откуда наскребанные гроши пытается он не то скрасить страшную свою жизнь, не то — до последних дней, до сладкой крайности, растравить отчаяние свое — и пьет водку, и покупает героин, который сведет его в могилу?

Писатели старшего поколения за годы эмиграции потеряли троих: Юшкевича, Потемкина и Чирикова (я говорю только о писателях-художниках, не касаясь журналистов). Молодежь в лице Поплавского тоже теряет уже третьего. Равенство просто страшное, если принять во внимание, что смерти естественней искать себе жертв среди старших. Но еще страшнее, что из

этих троих молодых ни один не умер естественной смертью. Первый, одареннейший беллетрист, Буткевич, умер буквально с голоду в марсельской больнице. Второй — молодой романист Болдырев — покончил с собой. Теперь — нечаянное (или отчаянное, безмолвное, без предсмертной записки даже) — самоубийство Поплавского.

Общество, тщательно осведомляемое о «трудах», о «замыслах» и даже о летних отдыхах маститых представителей эмигрантской словесности, не имеет понятия о невыносимом существовании тех, кто пытается делать не вчерашний, а нынешний день русской литературы — и тем самым содействует внутреннему оправданию нашего эмигрантского бытия. Только тогда, когда совершается катастрофа, начинаются судорожные сборы на похороны и венки. Если бы за всю жизнь Поплавского ему дали хоть столько денег и заплатили столько гонораров, во сколько теперь обходится его погребение, — быть может, его бы и не пришлось хоронить так рано. Но на смерть молодых писателей деньги находятся, на жизнь — нет. Когда они умирают, тотчас же раздается «похвал и слез ненужный хор», пока они живы — о них молчат. От этого сердца обитателей Монпарнасса не исполняются ни радостью, ни благодарностью.

Вследствие того что самое существование молодой словесности отчасти игнорировалось, отчасти замалчивалось, проистекло прискорбнейшее следствие. Иностранные правительства, общественные организации и многие частные лица истратили миллионы франков на поддержание старой, уже вчерашней, русской литературы за рубежом. Для литературы молодой, сегодняшней и завтрашней, страдающей несравненно мучительней, не было сделано ничего или почти ничего. Лишь год или два тому назад были устроены первые балы в пользу молодых писателей, которые тут обязаны инициативе и стараниям одного доброго человека и нескольких его знакомых. Однако этого, разумеется, еще слишком мало. Организации и люди, от которых зависят материальные обстоятельства эмигрантской словесности, должны наконец обратить очень серьезное внимание на молодежь и распределять свою помощь более справедливо, вдумчиво и дальновидно.

Я понимаю, конечно, что эта статья — бутылка в море. Но бросить ее меня принуждает совесть. Если за Буткевичем, Болдыревым, Поплавским последуют еще жертвы, то кто будет за них отвечать?

О ЕСЕНИНЕ

На днях исполнилось десять лет со дня смерти Есенина. Мне случалось уже не раз писать о нем, в том числе — на страницах «Возрождения», и признаюсь — могу лишь очень немного прибавить к тому, что ранее было мной высказано об этом поэте, блудном сыне России, имевшем великое мужество заплатить жизнью за свое обольщение большевицкой революцией. На этот раз я позволю себе лишь в общих чертах, вполне схематически, наметить тот внутренний параллелизм, который наблюдается в развитии есенинской поэтики и в истории его жизни.

Сам Есенин, незадолго до смерти, сказал кому-то, что его поэзию невозможно делить ни на какие периоды, что она постепенно и планомерно, без резких переходов, развивалась с начала до конца.

Однако в действительности это было не так. С есенинским заявлением мы можем не согласиться, потому что художнику не в пример легче быть судьею, нежели историком собственного своего творчества. Этапы этой истории в большинстве случаев для него нечувствительны, как нечувствительны для всех нас смены возрастов.

Конечно, не было такого случая, чтоб Есенин лег спать человеком одной поэтической школы, а проснувшись — уже принадлежал к другой. Но так и вообще никогда с настоящими поэтами не бывает. Поэтическому ничтожеству, какому-нибудь вечному подражателю легко сегодня писать под Бальмонта, завтра под Блока, а послезавтра под Маяковского. Собственного лица у него нет, он только меняет личины — при известном навыке и умении это дело нехитрое. Подлинный поэт связан со своим стилем органически, всем существом своим, и перемены в нем совершаются не вдруг, а постепенно, как постепенно меняются ткани в живом организме, который сам перемены этой не ощущает. Внезапное перерождение поэта невозможно. Оно должно сопровождаться таким внутренним потрясением, которое тотчас скажется полным психическим распадом — безумием.

Тем не менее перемены, в конечном счете порой чрезвычайно глубокие, совершаются, хотя и не сразу. Происходящий процесс вполне явственно обнаруживается только из сличения настоящего с прошлым, более или менее отдаленным. Развитие то замедляется, то ускоряется; внезапных и слишком резких скачков в нем не может быть, но все же, с известною приблизительностью, те условные линии, которыми отграничиваются периоды единого поэтического творчества, мы можем приурочивать к тем или иным моментам.

В отношении приемов письма поэзию Есенина основным образом можно разделить на три периода. Первый из них характеризуется тяготением к народно-песенному стилю, воспринятому отчасти через литературные влияния таких поэтов, как Некрасов, Никитин, а в особенности Суриков и Кольцов. Второй период — футуристско-имажинистский. В третьем периоде наметился поворот к русской классической традиции. Сопоставляя хронологически эти литературные периоды с основными периодами его биографии, мы тотчас убеждаемся, что чисто стихотворческие тенденции Есенина изменяются параллельно и одновременно с тем, как совершаются важнейшие перемены в его жизни. Его душевная и жизненная драма тотчас отражается в приемах письма, и, таким образом, есенинский стиль оказывается чутким и верным барометром внутренней жизни. Стрелка этого барометра колеблется не случайными, внешними влияниями литературных мод, но под давлением душевной необходимости, чем объективно устанавливается в Есенине та правдивость творчества, та честность художника перед самим собой, без которой никакое подлинное творчество неосуществимо.

Сказанному вовсе не противоречит то обстоятельство, что Есенин никогда не искал личных, только ему свойственных, вполне обособленных путей для своей поэзии. Опять-таки, как всякий подлинный художник, он отнюдь не стремился быть новатором во что бы то ни стало, и лавры поэтического революционера его не прельщали. У него хватало литературной и человеческой правдивости на то, чтобы не стараться вполне обособиться стилистически. Сохраняя свою творческую личность, он в то же время весьма готов был пользоваться приемами и навыками, отнюдь не

им созданными, и такую готовность сохранил во все эпохи своего творчества. Быть может, в чисто формальную историю русской поэзии он внес «своего» слишком мало или не внес почти ничего, потому что ведь все то специфически есенинское, что мы наблюдаем в его поэзии, в сущности составляет ее лирический, а не формальный лад. Потому-то у Есенина и нет *учеников*, что своей поэтики он не создал и, следовательно, у него нечему учиться. Но у него есть *подражатели* — люди, старающиеся перенять у его поэзии то, что действительно ей одной присуще, — ее эмоциональный характер.

Однако, в специально поэтическом смысле всегда лишь примыкая к другим, Есенин всегда был глубоко последователен в выборе того, к чему примыкал. Начинающий Есенин простодушен. Он является в Петербург с запасом еще полуотроческих деревенских впечатлений и дум. Соответственно этому в его ранней поэзии как основной тон звучит народная песня. Она несколько «олитературена» под влиянием познаний, вынесенных из церковно-учительской школы и университета Шанявского. Как выше отмечено, ранняя поэзия Есенина по основным приемам близка к Кольцову, Некрасову, Сурикову. Она еще сохраняет народно-песенное тяготение к хореям, трехдольникам, малостопным (преимущественно тройным) ямбам; характерно, что ямб четырехстопный, классический размер русской книжной поэзии, в ней почти отсутствует; наряду с этим она уже стремится и к подчинению книжному канону, но это сказывается не в выборе размеров, а в планомерной строфичности, в преобладании более или менее точных рифм.

В пределах этой поэтики Есенин оставался до тех пор, пока верил в высшую правду мужицкой, избяной Руси и оставался верен своей земляной, полухристианской, полуязыческой религии, — то есть до тех пор, пока не ощутил себя поэтом пролетарской революции (или, быть может, пока такое ощущение не было ему привито, подсказано, даже навязано извне). И как революционные идеи (быть может, вернее сказать — настроения и мечты) были привиты этому крестьянскому поэту в городе, так именно город подсказывает или навязывает ему новые стихотворные и стилистические формы для его новых чаяний. Начиная с поэмы

«Февраль», песенные трехдольники, хореи и трехстопные ямбы (с не менее характерными для крестьянской поэзии дактилическими рифмами) начинают перемежаться паузниками, но паузниками особого вида: построенными не по былинно-песенной, а по типично книжно-футуристической мелодии. В то же время точные рифмы все приметнее начинают уступать место ассонансам — опять все того же футуристического характера. Ко времени написания «Инонии» этот процесс завершается, и с деревенским песенным ладом Есенин порывает окончательно. Мечты о преображении Руси в Инонию совпадают с эпохою полного разрыва с теми стихотворными традициями и навыками, которым Есенин следовал раньше. Поиски новой правды толкают его на поиски новых приемов, и эти приемы заимствует он оттуда же, откуда идут политические и идейные влияния, которым он теперь подпадает. По-видимому, не случайно, что как в стремлении к тому, что «больше революции», Есенин тактически блокируется с большевиками, так и в поисках нового способа выражения своих новых дум он присоединяется к имажинистам. По существу, имажинизм поэтически так же реакционен, как духовно реакционен коммунизм. Но совершенно так же, как коммунизм, имажинизм, это упадочное детище футуризма (дегенерация дегенерации), соблазняет Есенина своей кажущейся революционностью.

Разочарование в большевицкой революции и болезненный разрыв с деревенским прошлым, которое теперь кажется утраченным раем, постепенно приводят Есенина в кабак. Он надрывно пьянствует в жизни и надрывно сквернословит в стихах. Чудовищный метафоризм его пьяных стихов в течение известного времени соответствует алкоголическому туману в его биографии — женитьбе на Айседоре Дункан, скандальному путешествию по Европе и Америке и горестному возвращению в Россию.

Отчаяние охватывает его все сильнее. Он видит, что с большевицкою революцией, тем более — с ее нэповским обличием, ему окончательно не по пути. Правда мечтаемой светлой Инонии так же не воплотилась в СССР, как литературная революция — в имажинизме. Но и с мужицкой «Рассеей» у него тоже все порвано, как с песенным ладом ранних стихов. В

советской республике Есенин становится бесконечно одинок. Имажинисты отжили век, левые эсеры рассеяны и ушли в подполье. Есенин один слоняется по кабакам и водит компанию не с литературной и не с политической, а просто с кабацкой голью — с такими же неприкаянными людьми, как он сам. Отсюда и отголоски надрывной кабацкой песни в его последних, а вернее сказать — в предпоследних стихах. Наконец, делает он последние усилия отрезвиться, остаться лицом к лицу лишь с самим собой, со своей строгой совестью. И в соответствии с горькими и суровыми раздумьями последнего периода начинает в его стихах звучать нечто новое для него самого, но бесконечно родное нам: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину», — признается он в 1925 году. В его стихах появляются снова ямбы, на этот раз — пяти- и шестистопные ямбы, порою смешанные с четырехстопными. Нетрудно узнать в них ямбы пушкинских элегий, «19 октября 1825 г.», «Воспоминания». Хоть это ему не вполне удается, Есенин стремится вернуться к точной рифмовке и строгой строфике. Перед внутреннею правдивостью его последних стихов метафорическая муть с них сползает. Внутренно порвав с советской Россией, Есенин порвал и с литературными формами, тогда в ней господствовавшими. Можно бы сказать, что перед смертью он душевно и поэтически *эмигрировал к Пушкину*. Надо отдать справедливость советской власти: все это она, хоть и с опозданием, очень верно почувствовала. Внести сочинения Есенина в список запрещенных книг было уже невозможно, но все-таки ныне Есенин принадлежит к числу писателей полузапрещенных, издавать и читать его не рекомендуется, а «есенинщина» в литературе и «есенинские настроения» в жизни запрещены строжайше. Правда, в последнее время литературные и другие события в советской России приняли такой оборот, что ничего предугадать нельзя. Быть может, настанет день, когда будет снята опала и с мертвого Есенина. Но это было бы признаком столь глубоких перемен «на идеологическом фронте», что в близком будущем такого дня ждать, кажется, невозможно.

ДВА ПОЭТА

Молодая зарубежная поэзия понесла две утраты — одну за другой: 21 ноября 1934 года, вечером, на станции метро «Пастер» был убит проходившим поездом Н.П.Гронский; меньше чем через год после этого, 8 октября 1935 года, при трагических обстоятельствах, погиб Б.Ю.Поплавский. Сейчас передо мною лежат посмертные сборники их стихов, недавно вышедшие: «Снежный час» Поплавского и «Стихи и поэмы» Гронского.

Литературные судьбы этих поэтов неодинаковы. Поплавский родился в 1903 году, а Гронский в 1909-м. В столь юном возрасте шестилетняя разница довольно значительна. Поплавский начал печататься в 1927 году, а в 1931-м вышел первый сборник его стихов — «Флаги». Гронский при жизни почти не печатался — только три его стихотворения были изданы отдельным листком в Ковно. Он умер, подготовляя к печати первую свою книгу, и, таким образом, его дебютный сборник оказался посмертным. Поплавский был лично и поэтически хорошо известен литературным кругам. О нем знали даже некоторые представители нашей читающей (или, лучше сказать, — нечитающей) публики. Гронский знаком был только ближайшим своим друзьям. Пишущий эти строки должен признаться, что не слышал о нем до самого дня его смерти. Таким образом, если бы дело шло о двух авторах, благополучно здравствующих, книги Гронского и Поплавского оказались бы несопоставляемы, критику пришлось бы их отнести к разным рубрикам. Вторую книгу Поплавского следовало бы сравнить с первой, а о Гронском писать как о новом знакомце и дебютанте. Смерть, однако, смешала все эти литературные карты. К несчастию, мы имеем уже полные (или, может быть, почти полные) собрания поэтических сочинений как Гронского, так и Поплавского. Нам даны два поэтических образа, сопоставление которых становится законно, поскольку к ним уже ничто не прибавится. Нужно заметить, однако, что эти образы остались незаконченными. Поэтому, хотя уже не осуществятся обещания, заложенные в несомненном и выдающемся

даровании Гронского, и хотя оказался оборван внутренний путь, наметившийся в поэзии не менее одаренного Поплавского, — хотелось бы мне коснуться возможностей того развития, которому не суждено стать реальностью, но которое, на мой взгляд, успело уже довольно отчетливо обозначиться в творчествах Гронского и Поплавского. Хотелось бы мне представить себе, как в дальнейшем сложились бы их поэтические судьбы, если бы им не суждено было пасть «в начале поприща».

Без особенного труда можно назвать главных учителей, оказавших прямое влияние на каждого из названных поэтов. Для Поплавского такими учителями были, как в свое время уже отмечалось критикой, Блок и А.Рембо. В поэзии Гронского справедливо отмечали влияние, с одной стороны, — Державина, изучением которого он специально занимался в университете, с другой стороны — Марины Цветаевой. Последнее, впрочем, мне кажется более глубоким и органическим. К этим двум именам, однако, я считаю необходимым прибавить третье: во многих стихах, и особенно в поэме «Белладонна», в лучшем и «центральном» произведениии Гронского, словесный материал, отчасти архаизированный и носящий следы державинской лексики, подвергнут глубокой ритмической обработке в духе Андрея Белого, именно — в духе «Первого свидания». К тому же «Первому свиданию» восходят многие интонационные ходы поэмы, тесно связанные с характерно беловской инструментовкой.

Исполнен черною тревогой,
Ломает воздух шестисвист
В стране, где искушает Бога
Любовник смерти альпинист...

И далее:

С тех пор, как под хрустальной твердью
Бог караванов слышит ход,
Здесь двое гибнут горной смертью
Из года в год, из года в год.
Вниз! — обрывая рододендрон...
Вниз! — с камнем, обманувшим вес... —

можно ли в этих стихах не услышать отзвук беловской поэмы?

Чем моложе поэт, тем труднее ему освободиться от влияния учителей: тут действуют и литературная

неопытность, и, в особенности, то обстоятельство, что в поэте еще не сложилась его собственная индивидуальность, литературная и человеческая, которая лишь с течением времени вытесняет влияние и предъявляет собственные права. Естественно поэтому, что Поплавского мы видим поэтом более сложившимся и своеобразным, нежели Гронский, младший по возрасту и по литературной работе. Но таков Поплавский именно в посмертном сборнике, а не во «Флагах», возрастно соответствующих посмертному сборнику Гронского. Говоря так, я вовсе не отрицаю, что «Флаги» были ярче и резче окрашены: дело все только в том, что яркая окраска «Флагов» носила больше признаков заимствования, нежели «Снежный час», в сравнительной и нарочитой тусклости, притушенности которого отчетливо обозначился уже собственный поэтический облик Поплавского. Однако, как это ни странно с первого взгляда, именно тут, в этом пункте, и обозначилась, как мне думается, большая литературная опасность, грозившая Поплавскому. Мне кажется, что в последние годы в нем нарушилась та гармония, которая должна сохраняться между работой поэта над своей человеческой личностью, с одной стороны, и личностью литературной — с другой. Увлекаясь жизненными и отчасти философическими проблемами, он остывал к проблемам литературным. Больше того — «Снежный час» как будто свидетельствует о том, что вопрос «как писать?» начинал ему казаться несравненно менее значительным, нежели вопрос «как жить?». Может быть, поэтическая проблематика ему представлялась даже суетной и поверхностной по сравнению с проблематикой, скажем, нравственного порядка. Иными словами, работа над собою как человеком совершалась в нем не параллельно работе поэтической, как бы следовало, — а за счет этой второй работы и в ущерб ей. Отсюда — произвольная, сознательная простота его поздних стихов по сравнению с прежними, бóльшая в поздних стихах задушевность голоса, но в то же время и непроизвольная, несознательная их небрежность. Его последние стихи, если угодно, волнуют и задевают читателя острее прежних, но это не потому, что он достиг в них большей выразительности и силы, а потому, что сквозь них очень легко прощупывается болезненная, мучительная эмоциональная ткань. По-

жалуй, можно сказать, что отход от «литературности» был со стороны Поплавского тонким и сложным литературным приемом, но это будет игра словами, не соответствующая истинному положению вещей. Я лично мало знал Поплавского, но поскольку знал и поскольку слышал о нем — я глубоко уверен, что в последнее время самое ремесло поэта его менее привлекало, чем прежде. Рано или поздно это должно было сказаться на его поэзии очень сильно и глубоко, еще сильнее и глубже, чем сказалось уже в «Снежном часе». Быть может, он перестал бы писать стихи, перейдя на прозу всецело. Но ведь и как прозаика его подстерегали те же «проклятые вопросы», которые разъедали поэта. В конце концов, ему угрожала опасность из субъекта литературной деятельности, поэта, превратиться в ее объект — в интересную и сложную личность, которая себя выражает в жизни, а литературного своего выражения ждет от кого-то другого. Вся совокупность произведений лирического поэта может быть рассматриваема как единая поэма. Поплавскому грозила опасность превратиться из ее автора — в героя. Может быть, он даже сознательно шел навстречу этой опасности: путь — по человечеству достойный, даже трогательный, но литературно гибельный. Мне вообще кажется, что у Поплавского был ослаблен инстинкт поэтического самосохранения — не решающая, но очень важная часть литературного дарования.

Иным, совершенно противоположным, представляется облик Гронского. Поплавскому жизнь открывалась как слезная мещанская драма, герои которой вызывают жалостливое сочувствие своему медленному, повседневному, безвыходному мучению. Гронский созерцал в жизни высокую и героическую трагедию. Поплавский в житейской драме не видел смысла. Его поиски веры, видимо, были искренни, но бесплодны. Отсюда — женственный, неврастенический стыд Поплавского перед персонажами драмы, его желание не выделяться из их среды, смешаться с ними и разделить их участь. Гронский знал или предчувствовал, что трагедия имеет религиозное оправдание и очищение. Отсюда — его мужественное приятие мира таким, каков он есть, и подлинно трагическое, подлинно поэтическое дерзание «с высоты взирать на жизнь». От-

сюда же, в свою очередь, — влечение Поплавского от поэзии к жизни, от того, что в последней глубине души казалось ему только вымыслом, суетной выдумкой, — к тому, что казалось ему печальною, но единственной реальностью. И отсюда же то, что еще не успело до конца сказаться в поэзии Гронского, но что в ней уже чувствуется, — твердое, неколебимое желание навсегда остаться в поэзии, в творчестве, которое для поэта всегда есть реальнейшая из реальностей. В прямой связи со всем этим находится у Поплавского — его богемство, его растрачивание таланта, непланомерность его труда, его внутреннее дилетантство, его безразличие к русскому языку, которого он толком не знал, а у Гронского — его сознательная учеба, как выразились бы в советской России, его систематическая историко-литературная работа, наконец — его уже почти мастерское владение русским языком, замечательное и трогательное в юноше, который покинул Россию одиннадцати лет от роду.

Вот, в кратких чертах, те причины, по которым, равно сожалея о гибели обоих поэтов, не могу не признаться, что, если бы им суждено было литературное будущее, — у Гронского, на мой взгляд, оно сложилось бы здоровей и счастливей, чем у Поплавского.

АВТОР, ГЕРОЙ, ПОЭТ

Мой пленник вовсе не любезен, —
Он хладен, скучен, бесполезен...
Все так, но Пленник мой не я,
Напрасно я......... славил...
Дидло плясать его заставил.
Мой пленник, следственно, не я.

Этот набросок Пушкина принадлежит к той поре, когда балетмейстер Дидло поставил на сцене балет, переделанный из «Кавказского Пленника». По-видимому, Пушкин намеревался в полушутливой форме возразить против отожествления его личности с личностью его героя: намерение, разумеется, отвечающее истине, но — лишь в известной степени. Не в стихах, предназначавшихся для печати, а в частном письме Пушкин писал: «Характер Пленника неудачен; это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения».

Из всех пушкинских героев наиболее похожи на самого автора Кавказский Пленник, Алеко и Евгений Онегин. Но первые два поставлены в вымышленные бытовые условия. Онегин показан в той самой обстановке, в которой жил Пушкин. Порою эта обстановка приближается к действительности весьма близко — таково описание петербургской жизни Онегина в первой главе; порою действительность воспроизводится в романе с совершенною точностью: «В четвертой главе “Евгения Онегина” я изобразил свою жизнь», — говорит Пушкин. Именно совпадение бытовых условий привело к тому, что из всех пушкинских героев Онегин наиболее похож на автора.

Как бы ни было велико бытовое и психологическое сходство Онегина с Пушкиным, все-таки мы не можем поставить знак равенства между героем романа и его автором. Главное препятствие здесь, однако, вовсе не то, что история Онегина не совпадает с историей самого Пушкина. Если бы они даже совпадали, между Онегиным и Пушкиным сохранилось бы то различие, которое мы ощущаем явственно.

Прочитав первую главу романа, А.Бестужев писал Пушкину о его герое: «Вижу человека, которых

тысячи встречаю наяву». Поскольку Пушкин действительно был одним из этих тысяч тогдашних молодых людей, отмеченных, по его собственному выражению, «равнодушием к жизни» и «преждевременною старостью души», Бестужев был прав. Но дело все в том, что «Евгений Онегин» написан не Евгением Онегиным, а Пушкиным. В Пушкине был заключен Онегин, но Онегин не вмещал в себе Пушкина. Онегин по отношению к Пушкину есть многоугольник, вписанный в окружность. Вершины его углов лежат на линии окружности: в некоторых точках Онегин, автобиографический герой, так сказать, простирается до Пушкина. Но площадь круга больше площади вписанного многоугольника: П > О. Следственно,

$$П = О + х.$$

Решение этого уравнения подсказывается само собой: х = Поэт:

$$П = О + \text{Поэт}.$$

В более общем виде эта формула может быть заменена другой:

$$А = Г + П,$$

в которой А — автор, Г — герой, П — поэт.

* * *

Онегин не написал бы «Евгения Онегина» не только потому, что не мог «отличить ямба от хорея». Причина здесь в том, что меж ним и Пушкиным есть глубочайшее субстанциональное различие. Его жизнь под пером Пушкина вырастает в поэтическое произведение. Онегин стимулирует творчество Пушкина, но сам по себе он существо нетворческое. В этом и заключается его коренное отличие от Пушкина. Вышеприведенная формула здесь получает подтверждение. Сложение поверяется вычитанием. Каждое из двух слагаемых равно сумме без другого слагаемого: Г = А — П. Иными словами — Герой есть Автор минус Поэт: Автор, лишенный своего поэтического, творческого начала.

Увеличивая число сторон вписанного многоугольника, мы увеличиваем его площадь, приближая ее к площади круга. По мере того как увеличивается

число точек совпадения между Героем и Автором, разница между ними уменьшается. Теоретическая геометрия допускает определение окружности как многоугольника, имеющего бесконечное множество сторон. В теории Герой может стать Автором, как площадь многоугольника может стать равна площади круга. Однако это произойдет лишь при *бесконечном* увеличении числа сторон многоугольника. Такое увеличение математически мыслимо, но практически неосуществимо. Герой никогда не дорастет до Автора, как площадь многоугольника не сравняется с площадью круга. Чтобы стать Автором, он, согласно первой формуле А = Г + П, должен присоединить к себе второе слагаемое — Поэта, то есть творца, художника.

Сколько бы Герой ни изображал свою жизнь, какой бы полноты и правдивости не достиг он при этом, его произведение не станет поэтическим (в широком смысле этого слова), если он от природы лишен поэтического начала или если сознательно решил это начало отбросить. Отсюда — неизбежная неудача всех попыток подменить художественное творчество человеческим документом. В человеческом документе Герой как будто равняется Автору, но это равенство — кажущееся и ложное. Автор человеческого документа есть А — П, то есть существо нетворческое, то есть все тот же Герой. Между ним и действительным Автором — пропасть, не заполняемая совпадением наименований. Он — автор лишь в том смысле, что механически записывает мысли и чувства Героя. В нем творчество либо сознательно заменено исповедью — тогда мы имеем дело с заблуждением, с художественной ересью, напоминающей скопчество, либо оно есть следствие писательского зуда, и тогда перед нами простое самозванство, опять же — либо непроизвольное, приближающееся к графомании, либо злостное. Случаи самозванства (непроизвольного или злостного) встречаются чаще, чем случаи принципиального отказа от творчества. На путь самозванства вступают люди, в которых вычитание А — П произведено самою природой: попросту говоря, люди, лишенные дарования. От природного недостатка своего они страдают, тщательно скрывая его от других и в особенности от самих себя. Это страдание достойно сочувствия, но ценность их произведений от того не повышается.

* * *

В процессе творчества Автор распадается на составные части своего существа — на Поэта и Героя: на творца и тварь. Поэт создает мир произведения. Герой есть Адам, человек этого мира. В истории Героя Автор глазами Поэта созерцает свою человеческую историю. Человеческие чувства, мысли и страсти отданы Герою. Эти чувства, мысли и страсти влекут Героя на путь страданий, греха и смерти, которым Поэт в своем творческом покое остается чужд. Так в самом Авторе страдает, грешит и подпадает смерти Герой, человек, но не Поэт. «Преждевременною старостию души» болеет Онегин, заключенный в Пушкине, но не Поэт. Умирает Вертер и за собой увлекает десятки маленьких Вертеров, рассеянных по Европе, но остается жив Гете.

Если А = Г + П, то П = А — Г: Поэт есть обесчеловеченный Автор. Проблематика жизни составляет удел Героя и разрешается Автором в его истории. Для Поэта существует лишь проблематика творчества. Герой, посланный в жизнь Поэтом, страдает и умирает, как солдат на поле сражения. К Поэту и в этом случае применимо то, что сказано о нем в ином смысле и по иному поводу:

А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

Герой есть пушечное мясо поэзии. Поэт созерцает его судьбу бестрепетно. Сверхчеловек, олимпиец, демон, — Поэт лишен страсти, чувства, морали, смерти. Нельзя отрицать, что он страшен и может быть отвратителен. Позволительно отвергнуть его, но не иначе, как вместе с творчеством. Тот, в ком этот демон не заключен от природы или кто его изгнал из себя, никогда не существовал или погиб как художник. Искусство — не последняя правда. Можно стать выше искусства, но нельзя одновременно стать выше его и остаться в нем. В этом сознании — гордое смирение художника.

Автор, однако ж, есть не механическое, а химическое соединение. Элементы, его составляющие, — Герой и Поэт — в чистом виде в природе не встречаются. Как никто не видал живого Онегина, так никто не видал и Поэта, отделенного от живого авторского

существа. Если бы нам предстал Поэт иначе, как в соединении с Героем, то есть с человеческим существом Автора, — он показался бы нам кровожадным идолом, «болваном». Наличие демонического начала в Авторе житейски смягчается, а мистически очищается и искупается его человеческим естеством.

О ГУМИЛЕВЕ

К пятнадцатой годовщине со дня смерти Гумилева берлинское издательство «Петрополис» выпустило две книжки его: драматическую поэму «Гондла» и третий сборник стихов «Чужое небо», первое издание которого вышло осенью 1912 года.

«Чужому небу» предпослана небольшая вступительная заметка, написанная одним из друзей Гумилева — Г.Ивановым. Не все в этой заметке точно. Гумилев погиб не сорока лет, а тридцати пяти — он родился в 1886 году; его «агитация в кронштадтские дни среди рабочих» сводилась к нескольким словам, однажды произнесенным на улице, и не имела никакого отношения к таганцевскому делу, за участие в котором он был расстрелян; в хранении оружия он даже не обвинялся. Однако если пройти мимо этих частностей, то надо признать, что общая характеристика Гумилева, даваемая Г.Ивановым, верна. Я позволю себе привести из нее самую существенную часть.

Г.Иванов пишет: «Зачем он ездил в Африку, шел добровольцем на войну, участвовал в заговоре, крестился широким крестом перед всеми церквами советского Петербурга, заявил в лицо следователю о своем монархизме, вместо того чтобы попытаться оправдаться и спастись? Люди близкие к нему знают, что ничего воинственного, авантюристического в натуре Гумилева не было. В Африке ему было жарко и скучно, на войне мучительно мерзко, в пользу заговора, из-за которого он погиб, он верил очень мало. Все это он воспринимал совершенно так, как воспринимает любой русский "чеховский" интеллигент. Он по-настоящему любил и интересовался только одной вещью на свете — поэзией. Но он твердо считал, что право называться поэтом принадлежит только тому, кто в любом человеческом деле будет всегда стремиться быть впереди других, кто, глубже других зная человеческие слабости, эгоизм, ничтожество, страх смерти, будет на собственном примере каждый день преодолевать в себе "ветхого Адама". И — от природы робкий, тихий, болезненный, книжный человек — он приказал

себе быть охотником на львов, солдатом, награжденным двумя Георгиями, заговорщиком, рискующим жизнью за восстановление монархии. И то же, что со своей жизнью, он проделал над своей поэзией. Мечтательный, грустный лирик, он сломал свой лиризм, сорвал свой не особенно сильный, но необыкновенно чистый голос, желая вернуть поэзии ее прежнее величие и влияние на души, быть звенящим кинжалом, "жечь" сердца людей. В самом прямом, точном значении этих слов Гумилев пожертвовал жизнью не за восстановление монархии, даже не за возрождение России — он погиб за возрождение поэзии. Он принес себя в жертву за неколебимую человеческую волю, за высшую человеческую честь, за преодоление страха смерти, за все то, что при всех талантах русской и мировой литературы последних десятилетий в ней начисто отсутствует. Гумилев умер, пытаясь своими слабыми руками, своим личным примером удержать высшее проявление человеческого духа — поэзию — на краю пропасти, куда она готова скатиться».

Я не буду касаться вопроса о том, разделяет ли автор предисловия эти воззрения на состояние современной Гумилеву поэзии и на ту роль, которую сам Гумилев хотел играть в этой поэзии. Слова Г.Иванова интересуют меня в данную минуту лишь как свидетельство человека, хорошо знавшего Гумилева. Поскольку мне самому случалось с Гумилевым встречаться и разговаривать, я должен сказать, что, к сожалению, основная мысль его, основной импульс его деятельности переданы Г.Ивановым правильно. Я потому говорю «к сожалению», что невозможно не удивиться, до какой степени Гумилев заблуждался в оценке современной ему поэзии и как неверно оценивал свое в ней положение.

Первое появление Гумилева в литературе относится к 1905 году, то есть как раз к тому моменту, когда Брюсовым был объявлен «конец символизма». Брюсов, однако же, ошибался. К 1905 году был внутренне завершен только тот период русского модернизма, в котором Брюсову принадлежала руководящая роль и который правильнее называть декадентством. Символизм в ту пору лишь пытался себя осознать — в поэзии молодого Блока, в статьях Белого и Вячеслава Иванова. Как мне не раз уже случалось указывать,

вряд ли можно отрицать, что, возникнув от декадентского корня, символизм никогда не освободился до конца от декадентского наследия в самом себе, но именно с декадентством он боролся, именно декадентство вменял в вину Брюсову с его ранними соратниками и позднейшими учениками. О «возвращении поэзии ее прежнего величия» при этом речи не было — такие слова были не во вкусе символистов. Не объявляли они и о намерении «жечь сердца». Но, провозглашая символизм как миросозерцание, а не как поэтическую школу, именно они, в противовес Брюсову, пытались вновь связать поэзию с жизнью, от которой Брюсовым она уводилась в «только литературу».

Гумилев не сумел этого понять сразу — да так и не понял до самого конца жизни. В ту важную для всякого поэта пору, когда ребяческое подражательство сменяется работой более сознательной, он подпал влиянию Сергея Городецкого — влиянию скорее житейскому, приятельскому, чем литературному, но очень сильному. Это сыграло в его судьбе роль решающую.

Городецкий вырос в окружении Вячеслава Иванова. Ему естественно было бы очутиться в стане символистов. Но личные свойства — желание во что бы то ни стало сыграть видную роль, склонность к рекламе и шумихе — толкали его к тому, чтобы непременно очутиться в числе «зачинателей» какого-нибудь нового направления. У него на глазах Георгий Чулков выдумал мистический анархизм, и он понял, что не боги горшки обжигают. Побывав мистическим анархистом, он, наконец, решил учредить свой собственный «акмеизм», в который по приятельству завербовал Гумилева, объявив его вторым «мастером» новой школы. Все это было до последней степени несерьезно — теперь даже как-то немного совестно вспоминать, в какие бирюльки играли люди. Сбиваясь и противореча самим себе, «мастера» все же обнародовали свои манифесты, в которых возвещалась борьба с туманами и мистикой символизма — «за нашу планету Землю». Акмеистами объявили Ахматову, Осипа Мандельштама, Кузьмину-Караваеву, Зенкевича. Все эти поэты имели друг с другом мало общего, кроме возраста. Каждый шел своею дорогою, мало заботясь о том, что он акмеист. Акмеизм очень скоро перестал существовать, но за это время Гумилев успел раз навсегда

вообразить себя глубоким, последовательным врагом символизма.

Как уже сказано, он некогда начал с подражаний (что, впрочем, бывает почти со всеми). Его первый сборник «Путь конквистадоров» был именно книгою подражаний Брюсову. В «Жемчугах» *подражательство* уже уступало место более сознательному *ученичеству*. Акмеистическая авантюра застигла его в пору писания «Чужого неба» — в 1911—1912 годах. Отнюдь не будучи по природе своей простым эпигоном, он, однако же, не был и человеком, способным открыть в поэзии пути совсем новые. К тому же и сама эпоха не оставляла места для открытия таких путей. По возрасту и по тем мыслям, которые им владели, ему было бы естественно если не примкнуть к символистам, то все же пройти через символизм или поблизости от символизма. Но с самоубийственной твердостью «убежденного» акмеиста он оттолкнулся от символизма — и, естественно, очутился в самой гуще брюсовщины.

Перечтите «Чужое небо». По сравнению с прежними книгами Гумилева здесь уже очень большой шаг вперед в смысле индивидуального поэтического развития. Здесь уже ясно слышится собственный голос, здесь уже вырабатывается своя поэтическая манера, свой почерк. Но все это — словно внутри магического круга, раз навсегда очерченного Брюсовым.

Из этого круга Гумилев никогда уже не вырвался. Вся его поэзия, какие бы индивидуальные черты в ней ни проступали с течением времени, как бы ни совершенствовалась она формально, раз навсегда осталась одним из самых талантливых, но и самых отчетливых проявлений чистейшего декадентства. В основе ее лежит характернейшее для декадентства неодолимое стремление к экзотизму — к изображению заведомо чуждого быта и к передаче насильственно созданных переживаний. Когда Г.Иванов рассказывает, как Гумилев «приказывал себе» быть охотником на львов, солдатом, заговорщиком, он дает классическое изображение насилия, творимого над собой типичным декадентом ради обретения материала для своей поэзии. Тут, однако, нет не только «высшего проявления человеческого духа», но и высшего проявления просто поэзии.

Поэзию Брюсова принято упрекать в книжности. Это отчасти верно, но не в этом заключается ее основ-

ной порок. Сама книжность была у Брюсова только следствием необходимости изыскивать экзотические, необычайные темы и разжигать в себе такие же чувства. Гумилев лично честнее Брюсова, потому что ради этих же поисков ставил на карту собственную свою жизнь (хотя нельзя сказать, чтобы этого лирического авантюризма не было и у Брюсова). Но *изысканность* была основным пороком гумилевской поэзии, так же как брюсовской. Из этой изысканности проистекала не то что неправдивость, но какая-то, в конечном счете, несерьезность обоих. Люди, хорошо знавшие Гумилева, сходятся на том, что в нем всегда было что-то ребяческое, что-то сохранялось от гимназиста, воображающего себя индейцем. Лишь немногим известна та же черта в Брюсове, но она была в нем несомненно. Оба и в жизни, и в поэзии играли. Объекты их поэзии (для Гумилева — какие-нибудь абиссинцы, воины, мореходы, для Брюсова — Ассаргадоны, Антонии, Клеопатры) были словно куклами. Субъект их поэзии, то «я», от имени которого произносились их лирические признания, фатально напоминает ребенка, который, играя во взрослого, изобретает самые новые, сложные, парадоксальные чувства — просто потому, что еще не знает более простых, но зато и более человеческих. Поскольку, однако же, оба они были в действительности уже не детьми, — приходится сказать, что они были литераторами, игравшими в человека.

Сейчас, когда все в мире очень сурово и очень серьезно, поэзия Гумилева, так же как брюсовская поэзия, звучит глубочайшим пережитком, каким-то голосом из того мира, в котором еще можно было беспечно играть в трагедию. Голос этот для нас уже чужд, у нас осталось к нему историческое любопытство, но нужды в нем мы уже не испытываем.

О СИРИНЕ

Критик всегда немного похож на ярмарочного зазывалу, который кричит перед своим балаганом: «Заходите, смотрите чудо XX века, человека с двумя желудками» — или: «Ирму Бигуди, чудо-ребенка, от роду восьми лет, весом в шестнадцать пуд» — или еще что-нибудь в этом роде, какую-нибудь бородатую женщину. Но положение зазывалы проще и выигрышней, потому что за ситцевой занавескою балагана являются почтеннейшей публике уроды самоочевидные, не нуждающиеся в пояснениях. Дело же критика — показать, почему его «чудо XX века» не хуже других стоит алтына или десяти су, затраченных любознательным читателем. «Poetae nascuntur» — поэтами люди рождаются. Всякий истинный художник, писатель, поэт в широком смысле слова, конечно, есть выродок, существо, самою природою выделенное из среды нормальных людей. Чем разительнее несходство его с окружающими, тем оно тягостней, и нередко бывает, что в повседневной жизни свое уродство, свой гений поэт старается скрыть. Так, Пушкин его прикрывал маскою игрока, плащом дуэлянта, патрицианскою тогой аристократа, мещанским сюртуком литературного дельца. Обратно: бездарность всегда старается выставить наружу свою мнимую необыкновенность, как симулянт-попрошайка выставляет наружу поддельные свои язвы.

Сознание поэта, однако ж, двоится: пытаясь быть «средь детей ничтожных мира» даже «всех ничтожней», поэт сознает божественную природу своего уродства — юродства, — свою одержимость, свою не страшную, не темную, как у слепорожденного, а светлую, хоть не менее роковую отмеченность перстом Божиим. Даже более всего в жизни дорожит он теми тайными минутами, когда Аполлон требует его к священной жертве, когда его отмеченность проявляется в полной мере. За эти минуты своей одержимости, своего святого юродства, которые сродни мгновениям последней эротической судороги или эпилептическим минутам «высшей гармонии», о которых рассказывает Досто-

евский, — поэт готов жертвовать жизнью. Он ею и жертвует: в смысле символическом — всегда, в смысле прямом, буквальном — иногда, но это «иногда» случается чаще, чем кажется.

В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного *делания*. Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру и Богу. Это экстатическое состояние, это высшее «расположение души к живейшему приятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных» есть вдохновение. Оно и есть то неизбывное «юродство», которым художник отличен от не-художника. Им-то художник и дорожит, его-то и чтит в себе, оно-то и есть его наслаждение и страсть. Но вот что замечательно: говоря о вдохновении, о молитвенном своем состоянии, он то и дело сочетает его с упоминанием о другом занятии, сравнительно столь, кажется, суетном, что здоровому человеку самое это сочетание представляется недостойным, вздорным, смешным. Однако этим своим занятием он дорожит не менее, чем своим «предстоянием Богу», и порою вменяет его себе в величайшую заслугу, обосновывая на ней даже дерзостную претензию на благодарную память потомства, родины, человечества.

Уже две тысячи лет тому назад поэт благоразумнейший, певец здравомыслия и золотой середины, объявил, что воздвиг себе памятник прочнее меди и царственною главой выше пирамид; что смерть бессильна пред ним; что его будут называть в самых глухих углах его земли до тех пор, пока будет стоять его родной, вечный Город, и сама Муза поэзии увенчает его чело неувядаемым лавром. Все это он изложил на протяжении четырнадцати с половиною громозвучных стихов, а на полутора стихах обозначил свою заслугу, дающую ему право на бессмертие и, по его мнению, не нуждающуюся в пояснениях:

Princeps aeolium carmen ad italos.
Deduxisse modos.

«Я первый в Италии ввел эолийское стихосложение»! Подумаешь — какой подвиг. Меж тем через девятнадцать столетий российский Гораций, которого

грудь была усыпана орденами за важные государственные заслуги, писал, подражая латинскому:

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Что из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях... возвестить, —

то есть право свое на бессмертие основывал на том, что возвестил о Фелицыных добродетелях не как-нибудь иначе, а именно «в забавном русском слоге»: первый стал писать оды простым языком.

Подражая Горацию и Державину, Пушкин в «Памятнике» своем писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел,
Что вслед Радищеву восславил я свободу
И милосердие воспел.

Потом, должно быть подумав, что народ не очень-то умеет ценить новизну «звуков», он переделал эту строфу, но весьма многозначителен тот факт, что первоначально, перед собственной совестью, обретение новых звуков в числе своих заслуг ставил он наряду с воспеванием свободы и милосердия — и даже впереди этого воспевания. Он как будто иронизировал над собой, когда, противополагая себя скептическому Онегину, писал, что тот не имел «высокой страсти»

Для звуков жизни не щадить.

В действительности под маской иронии здесь высказана самая сокровенная его мысль о существе поэта. Она и повторена им вполне серьезно, как поэтическое «кредо»:

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Здесь вдохновение, общее состояние поэтического сознания, с непреложной верностью расчленено на два равнозначащих и равнообязательных, друг друга дополняющих элемента: «звуки сладкие» и «молитвы».

Художник одержим творчеством. В этом — его страсть, его (по выражению Каролины Павловой) «напасть», его счастье и горе, его святое уродство. Но он одинаково «не щадит жизни» для «звуков», как и для

«молитв». Формальный и смысловой элементы искусства для него нераздельны и потому равноценны. Оно так и есть в действительности. «Сладкие звуки» без «молитв» не образуют искусства, но и «молитвы» без «звуков» тоже. Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но вне формы оно не имеет бытия и, следственно, — смысла. Поэтому исследование творчества немыслимо вне исследования формы.

С анализа формы должно бы начинаться всякое суждение об авторе, всякий рассказ о нем. Но формальный анализ настолько громоздок и сложен, что, говоря о Сирине, я не решился бы предложить вам пуститься со мной в эту область. К тому же настоящего, достаточно полного исследования сиринской формы не произвел я и сам, ибо настоящая критическая работа в наших условиях невозможна. Однако некоторые наблюдения мною сделаны — и я позволю себе поделиться их результатами.

При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной. Все это потому и признано, и известно, что бросается в глаза всякому. Но в глаза-то бросается потому, что Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства, — но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы.

Есть у Сирина повесть, всецело построенная на

игре самочинных приемов, «Приглашение на казнь» есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству (что, впрочем, и составляет одну из «идей» произведения). В «Приглашении на казнь» нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее — только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната. С окончанием их игры повесть обрывается. Цинциннат не казнен и не неказнен, потому что на протяжении всей повести мы видим его в воображаемом мире, где никакие реальные события невозможны. В заключительных строках двухмерный, намалеванный мир Цинцинната рушился, и по упавшим декорациям «Цинциннат пошел, — говорит Сирин, — среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». Тут, конечно, представлено возвращение художника из творчества в действительность. Если угодно, в эту минуту казнь совершается, но не та и не в том смысле, как ее ждали герой и читатель: с возвращением в мир «существ, подобных ему», пресекается бытие Цинцинната-художника.

Сирину свойственна сознаваемая или, быть может, только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работою образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти. Он и изображается Сириным в виде смерти. Если Цинциннат умирает, переходя из творческого мира в реальный, то обратно — герой рассказа «Terra incognita» умирает в тот миг, когда, наконец, всецело погружается в мир воображения. И хотя переход совершается здесь и там в диаметрально противоположных направлениях, он одинаково изображается Сириным в виде распада декораций. Оба мира по отношению друг к другу для Сирина иллюзорны.

Точно так же и торговец бабочками Пильграм, герой одноименного рассказа, умирает для своей же-

ны, для своих покупателей, для всего мира — в тот миг, когда он, наконец, отправляется в Испанию — страну, не совпадающую с настоящей Испанией, потому что она создана его мечтой. Точно так же и Лужин умирает в тот миг, когда, выбрасываясь из окна на бледные и темные квадраты берлинского двора, он окончательно выпадает из действительности и погружается в мир шахматного своего творчества — туда, где нет уже ни жены, ни знакомых, ни квартиры, а есть только чистые, абстрактные соотношения творческих приемов.

Если «Пильграм», «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» всецело посвящены теме соотношения миров, то «Защита Лужина», первая вещь, в которой Сирин стал уже во весь рост своего дарования (потому, может быть, что здесь впервые обрел основные мотивы своего творчества), — то «Защита Лужина», принадлежа к тому же циклу, в то же время содержит уже и переход к другой серии сиринских писаний, где автор ставит уже себе иные проблемы, неизменно, однако же, связанные с темою творчества и творческой личности. Эти проблемы носят несколько более ограниченный, можно бы сказать — профессиональный характер. В лице Лужина показан самый ужас такого профессионализма, показано, как постоянное пребывание в творческом мире из художника, если он — талант, а не гений, словно бы высасывает человеческую кровь, превращая его в автомат, не приспособленный к действительности и погибающий от соприкосновения с ней.

В «Соглядатае» представлен художественный шарлатан, самозванец, человек бездарный, по существу чуждый творчеству, но пытающийся себя выдать за художника. Несколько ошибок, им совершенных, губят его, хотя он, конечно, не умирает, а только меняет род занятий, — потому что ведь в мире творчества он никогда не был и перехода из одного мира в другой в его истории нет. Однако в «Соглядатае» намечена уже тема, ставшая центральной в «Отчаянии», одном из лучших романов Сирина. Тут показаны страдания художника подлинного, строгого к себе. Он погибает от единой ошибки, от единственного промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы. В процессе творчества он допускал, что публика, человечество, может не понять и не оценить его созда-

ния, — и готов был гордо страдать от непризнанности. До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается виновен он сам, потому что он только талант, а не гений. Сирин назвал своего героя Германном — мог бы назвать откровенней — Сальери.

Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях, начиная с «Защиты Лужина». Однако художник (и говоря конкретней — писатель) нигде не показан им прямо, а всегда под маскою: шахматиста, коммерсанта и т. д. Причин тому, я думаю, несколько. Из них главная заключается в том, что и тут мы имеем дело с приемом, впрочем, весьма обычным. Формалисты его зовут остранением. Он заключается в показывании предмета в необычной обстановке, придающей ему новое положение, открывающей в нем новые стороны, заставляющей воспринять его непосредственнее. Но есть и другие причины. Представив своих героев прямо писателями, Сирину пришлось бы, изображая их творческую работу, вставлять роман в роман или повесть в повесть, что непомерно усложнило бы сюжет и потребовало бы от читателя известных познаний в писательском ремесле. То же самое, лишь с несколько иными трудностями, возникло бы, если бы Сирин их сделал живописцами, скульпторами или актерами. Он лишает их профессионально-художественных признаков, но Лужин работает у него над своими шахматными проблемами, а Германн над замыслом преступления совершенно так, как художник работает над своими созданиями. Наконец, надо принять во внимание, что, кроме героя «Соглядатая», все сиринские герои — подлинные, высокие художники. Из них Лужин и Германн, как я говорил, лишь таланты, а не гении, но и им нельзя отказать в глубокой художественности натуры. Цинциннат, Пильграм и безымянный герой «Terra incognita» не имеют и тех ущербных черт, которыми отмечены Лужин и Германн. Следовательно, все они, будучи показаны без масок, в откровенном качестве художников, стали бы, выражаясь языком учителей словесности, положительными типами, что, как известно, создает чрезвычайные и в данном случае излишние трудности для автора. Сверх того, автору в этом случае было бы слишком нелегко

избавить их от той приподнятости и слащавости, которая почти неизбежно сопутствует литературным изображениям истинных художников. Только героя «Соглядатая» Сирин мог бы сделать литератором, минуя трудности, — потому именно, что этот герой — поддельный писатель. Я, впрочем, думаю, я даже почти уверен, что Сирин, обладающий великим запасом язвительных наблюдений, когда-нибудь даст себе волю и подарит нас безжалостным сатирическим изображением писателя. Такое изображение было бы вполне естественным моментом в развитии основной темы, которою он одержим.

«РАССВЕТЫ»

Формалисты были уверены, что все в искусстве совершается ради формы: «ради приема», как они выражались. Разумеется, в этом и заключалась их роковая ошибка, с самого начала как бы омертвившая их учение, во многом полезное и любопытное. «Совершается»-то и в искусстве все ради чувства, смысла, идеи. Но, в отличие от науки, философии, публицистики и т. п., идея в искусстве неотделима от формы, только в ней существует и сама раскрывается только в связи с раскрытием формы.

Исследование формы обязательно для критика, потому что вне такого исследования остается непостижимой сама идея произведения. Критик исследует форму для уяснения смысла. Однако на этом роль его и кончается. Дело критика — обнаружить, что значит, что выражает собою произведение. Критическая *оценка* ограничивается вопросами о том, воплотима ли данная идея в данной форме и удачно ли такое воплощение осуществлено. Существо же идеи (иль смысла, иль чувства) литературно-критической оценке не подлежит. Сама по себе идея произведения подлежит оценке философа, историка, моралиста, публициста — кого угодно, но не критика. Правда, не возбраняется и критику произнести свое суждение философское, или историческое, или публицистическое, или какое угодно, но такое суждение есть уже его частное дело и как бы необязательное дополнение к его основному заданию. Смысл произведения или чувство, которым оно одушевлено, могут критиком осуждаться или восхваляться, но ни то ни другое само по себе не дает права критику ни осуждать, ни хвалить дарование или искусство автора. О таком самоограничении критик (и читатель, которого восприятие по существу не отличается от восприятия критика) должен помнить всегда. В этом изъятии идеи из компетенции критика заключена единственная гарантия литературной свободы. Эта свобода тотчас кончается там, где роль критика смешивается с ролью, например, философа или публициста (или такою ролью подменяется). Таким смешением была за-

гублена русская критика после Белинского. Таким смешением была измучена и заведена в тупик советская литература. Критик-оптимист не вправе объявить, что стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» плохо, потому что мрачно; столь же бессмысленно поступит критик-пессимист, который заявит, будто оно потому-то и гениально, что мрачно.

Новая книжка стихов *Лидии Червинской (Рассветы», Париж, 1937)* обязывает к сугубой осторожности, к очень тщательному разделению того, что в ней подлежит и что не подлежит литературной оценке. Несомненно, многое в стихах Червинской современному читателю (с которым я в этом случае вполне солидарен) покажется чуждо, отчасти даже неприятно. Попросту говоря, не такова сейчас жизнь в нашем мире, чтобы могла не вызвать некоторой досады эта совершенная к нему безучастность, которою стихи Червинской проникнуты и которая в них даже порою подчеркнута. Полная, безоглядная сосредоточенность на себе, сознательное незамечание человечества (за исключением двух-трех лирических «партнеров» Червинской) — кажутся нам довольно бесчеловечными. Однако за эти настроения мы не имеем ни малейшего права осудить Червинскую как поэта. Напротив, мы должны признать, что в пределах своей до крайности суженной темы она проявляет много изобретательности, находчивости; что слишком немногие мотивы, ее занимающие, разработаны ею с большой гибкостью; что сфера чувств ее весьма ограниченна, но для их выражения она умеет находить очень точные и притом несомненно искренние слова; что стихи ее интонированы не только изящно, но и задушевно; что даже некоторые стихотворческие погрешности, к которым еще мы вернемся, по-своему идут к ее стихам; что вообще поэтическое дарование Червинской несомненно и подлинно; наконец, что в ее стихах угадывается умная и тщательная работа, направленная на то, чтобы придать им видимую небрежность, обманчивую непроизвольность, весьма подходящую к эпистолярному или дневниковому жанру, который Червинская избрала для своей поэзии.

Таким образом, не разделяя мировоззрения Червинской и не считая себя вправе критиковать его, я должен бы отнестись к ее поэзии с полным, безогово-

рочным сочувствием. Сочувствие у меня и есть, потому что как же не сочувствовать дарованию вполне очевидному? Но назвать его полным и безоговорочным я не могу, и мне кажется, что такого сочувствия Червинская не вызовет ни в одном читателе с невывихнутым, с неподгнившим пониманием искусства. Дело в том, что, в силу неотделимости содержания от формы, общее мировоззрение Червинской не могло не оказать сильнейшего, глубочайшего, решающего влияния на ее мировоззрение чисто поэтическое, литературное — и в нем тотчас обнаружился коренной дефект, отражающий, точно в зеркале, дефект ее отношения к окружающему миру. Вот об этом дефекте, хотя он и связан с областью, мне как литературному критику неподсудной, я должен сказать, потому что иначе моя критика была бы и неполна, и неправдива. А главное — потому, что именно отсюда, с этой стороны поэзия Червинской может послужить поводом для наблюдений и выводов более общего и, следовательно, — более полезного свойства.

Всякая поэзия рождается из индивидуального переживания. Но в том-то и заключается творческий акт, «священная жертва» поэта, что на огне «алтаря» поэт как бы сжигает часть самого себя — все хоть и дорогое, но слишком личное, слишком в эмоциональном смысле собственническое, из чего возникла его поэзия. Как мать, перерывающая пуповину, отдает миру не просто кусок себя, но нового человека, так поэт отдает свое переживание, которое становится всеобщим. В этом и заключается глубокий социальный смысл поэзии. Больше чем только смысл: ее единственное социальное оправдание, потому что без этого человечеству решительно нет никакого основания выслушивать рифмованные жалобы Ивана Ивановича на то обстоятельство, что Марья Ивановна его не любит, да и вряд ли Иван Иванович имеет право нарушать общественное спокойствие своими воплями.

Сопоставление биографического факта, лежащего в основе стихотворения, с содержанием стихотворения может порой представлять большой интерес для изучения психологии творчества и для некоторых теоретических исследований поэтического искусства. Но для прямого восприятия поэзии биографический комментарий не нужен и даже вреден, ибо он превращает

поэтическое явление в житейское, обращает вспять творческий акт, делает его как бы небывшим, «жертву» непринесенной. Отсюда возникают некоторые законы поэтической экономии, на которых не могу остановиться подробно, но которые сводятся к исключению из произведения всего того, что придаст ему слишком частный, случайный характер. Существует, однако, порочная форма художественного индивидуализма, его гипертрофия, именуемая *интимизмом*. В отличие от поэзии здоровой, поэзия *интимная* стремится сохранить как раз все те слишком личные и случайные черты, которые связывают ее с действительностью. Один из наиболее распространенных и явственных признаков интимизма — маленькие подробности, ненужные и непонятные читателю, но дорогие автору по воспоминаниям, связанным с первичной эмоцией, из которой стихотворение возникло. Я сказал выше, что поэт, отдающий миру свое произведение, похож на мать, перерывающую пуповину. Казалось бы, женщинам-поэтессам интимизм должен быть физиологически чужд, потому что в нем отсутствует именно этот момент, роднящий поэта с матерью. На деле видим обратное: как раз женщины всегда чаще оказываются склонны к интимизму. Интимизмом нередко грешит Ахматова, еще чаще им портила свои стихи Ростопчина, им окончательно себя загубили бесчисленные «маленькие» поэтессы. Интимизмом проникнута лирика Червинской — и это именно в силу того полнейшего безучастия, которое она проявляет открыто по отношению ко всему, что не она сама и что не касается ее личных дел. Таким безучастием она приметно гордится, его подчеркивает, им — позволю себе так выразиться — кокетничает (несомненно — с большим умением и изяществом, которые все-таки более говорят об ее женственном очаровании, нежели об ее поэтической зрелости).

Есть что-то в корне непоэтическое в интимизме. Поэт себя отдает, отдавая «свое». Интимист именно этим «своим» дорожит всего больше. Поэт щедр, даже расточителен (Блок называл себя мотом). Интимист в той же мере скуп. Он хочет жить своим домком, копя свой лиризм про себя, для своих надобностей. Вот почему от интимизма всегда идет какой-то душок мещанства, даже в тех случаях, когда, как у Червин-

ской, он окрашен в тона богемы. (Заметим, впрочем, что и тут нет внутреннего противоречия, потому что богемство всегда антисоциально.) Быть может, критик-социолог поставил бы женский поэтический интимизм в некоторую связь с вековым положением женщины, оттесняемой из общественной сферы в сферу домашнего хозяйства. Признаюсь, такая постановка вопроса на сей раз не показалась бы мне ошибочной. Я даже думаю, что это именно так и есть и что интимизм, противореча физиологической природе женщины, объясняется в то же время ее историческим положением в мещанском обществе.

Поэзия преображает действительность. Интимизм, напротив, стремится ее запечатлеть в первоначальном виде, схватить на лету, как моментальная фотография, сообщить читателю не поэтический фабрикат, а эмоциональное сырье. Отсюда — вообще его документальность. Этим объясняется и то, что он так часто облекается в формы эпистолярные или дневниковые или близкие к ним. Ростопчина в этом отношении в особенности показательна, Ахматова менее, Червинская в той же степени, как Ростопчина. Ее стихи почти всегда кажутся либо рифмованными страницами из дневника, либо рифмованными письмами. Этот прием Червинская подчеркивает нарочитою небрежностью, а иногда и прямыми нарушениями элементарных и вполне обоснованных просодических законов. Так, например, характерно для нее неправильное чередование мужских и женских рифм в астрофических пьесах, да и самое ее стремление «не держать» строфу, избегание строфической структуры, — конечно, имеет то же происхождение, внутренне мотивируется приемом кажущейся непроизвольности. Таким образом, ее поэзия имеет тенденцию развиваться в сторону документа, «человеческого документа», то есть в действительности — не развиваться, а напротив того — деградировать, вырождаться. В этом смысле поэзия Червинской вполне современна, потому что в том же направлении ныне движется и значительная часть европейского искусства. К несчастию, такое направление — ложное, к нему, наконец-то, вполне применимо название декадентства, в былые времена с гораздо меньшими основаниями применявшееся к модернизму и символизму (который был явлением поэтически

вполне нормальным и здоровым). Я глубоко уверен, что и советская литература, несмотря на свои классовые шоры, несравненно здоровее этого искусства, распадающегося, гниющего, потерявшего сознание своего смысла и назначения, стремящегося перестать быть искусством, то есть постыдно сдающего свои самые возвышенные и единственно надежные позиции.

Интимизм скуп. Автор человеческого документа всегда эгоистичен, ибо творит (поскольку вообще есть творческий элемент в этом деле) единственно для себя. Это не проходит даром. Человеческий документ вызывает в читателе участие к автору как человеку, но не как к художнику. Того духовного единения, как между художником и читателем, между автором документа и читателем нет и не может быть. Автору человеческого документа можно сочувствовать, его можно жалеть, но любить его трудно, потому что он сам читателя не любит. Будущее неизменно мстит ему забвением. Вот почему мне хотелось бы закончить эту статью пожеланием, чтобы Червинская порвала с самим направлением своей поэзии, чтобы из субъекта лирической поэзии превратилась она в прямого поэта. У нее есть к тому все данные, природой дано ей очень много, и было бы бесконечно жаль, если бы она навсегда осталась в том душном литературном тупике, в который заведена — уж не знаю чем или кем.

«ЖРЕБИЙ ПУШКИНА», СТАТЬЯ о. С.Н.БУЛГАКОВА

По случаю пушкинского юбилея произведена была некая мобилизация наших сил: о Пушкине высказывались, печатно и устно, не только специалисты-пушкиноведы и историки литературы, но и многие представители других областей словесности: беллетристы, философы, публицисты — порою прославленные. Нельзя сказать, чтобы эти высказывания очень удались. Дело кончилось тем, что одни, вместо того чтобы говорить о Пушкине, с забавной и жалкой важностью говорили о себе; другие разразились напыщенной, но бессодержательной декламацией; третьи сбились на повторение старых, общеизвестных мыслей, верных и неверных. Печальной особенностью этих маститых, но неопытных высказываний было то, что суждения нередко основывались на исключительно плохой осведомленности о жизни и творчестве Пушкина. Делались многозначительные ссылки на стихи, Пушкину не принадлежащие; стихи подлинно пушкинские приводились в испорченных редакциях, выражающих не то, что в действительности писал Пушкин; авторам статей оказывались неизвестны вполне установленные факты, опровергающие их мнения; обратно — сообщалось о событиях, в действительности не бывших, сведения о которых черпались из давно опороченных источников (в частности, многое было основано на самых фантастических сообщениях из так называемых «Записок А.О.Смирновой», подложность которых установлена лет уже тридцать тому назад).

Вообще говоря, эти писания, словно написанные по системе «что верно, то не ново, что ново, то не верно», никаких лавров в наш венок не вплели. Вспомнились они мне только к слову, потому что на днях мне довелось ознакомиться еще с одной статьей, также вышедшей из-под пера неспециалиста, но глубоко отличной от всего, что до сих пор было опубликовано. Я имею в виду статью о. С.Н.Булгакова «Жребий Пушкина», напечатанную в только что вышедшей двенадцатой книжке «Нового Града». Моя пушкинистская совесть была бы неспокойна, если бы я скрыл, что и в

этой работе найдется некоторое количество неточностей, задевающих пушкинистский слух. Так, 18-й стих «Пророка» читается не «И жало мудрое змеи», а «И жало мудрыя змеи»: эпитет относится не к жалу, а к змее и дан не в винительном падеже среднего рода, а в архаической форме родительного падежа женского рода; Н.Н.Гончарова не была фрейлиною в девичестве и, конечно, не могла ею стать, когда сделалась Н.Н.Пушкиной; стихотворение «Красавица (В альбом Г***)» отнюдь к ней не относится... Но эти неточности касаются лишь частностей, несущественных для решения поднятых вопросов. Во всем же существенном о. Булгаков, напротив, выказывает серьезное и углубленное знание Пушкина. Вот почему приходится отнестись с большим и почтительным вниманием к его статье, выдающейся как по важности самой темы, так и по значительности многих высказанных мыслей. Однако такое внимание, мне кажется, не только не препятствует, но и обязывает высказать возражения, возникающие при чтении.

Говоря о причинах пушкинской гибели, о. Булгаков прежде всего выдвигает мысль чрезвычайно существенную и верную. Не отрицая важности жизненных обстоятельств (литературных, семейных, общественных), сыгравших огромную роль в истории последних лет жизни Пушкина, о. Булгаков тем не менее отказывается объяснить все только ими, все свалить на злую волю других, представить Пушкина безответной жертвой. Пушкин, говорит он, «не нуждается в такой защите. Он достоин того, чтобы самому ответствовать перед Богом и людьми за свои дела». И в другом месте: «Судьба Пушкина есть прежде всего его собственное дело. Отвергнуть это — значит совершенно лишить его самого ответственного дара — свободы, превратив его судьбу в игралище внешних событий. Над свободой Пушкина до конца не властны были одинаково ни бенкендорфовская полиция, ни мнение света, ни двор».

Чтобы установить степень и содержание вины Пушкина перед самим собой, о. Булгаков обращается к истории религиозных воззрений и переживаний Пушкина. «Только бесстыдство и тупоумие способны утверждать безбожие Пушкина перед лицом неопровержимых свидетельств его жизни, как и его поэзии. Пе-

реворот или естественный переход Пушкина от неверия (в котором, впрочем, и раньше было больше легкомыслия и снобизма, нежели серьезного умонастроения) совершается в середине 20-х годов, когда в Пушкине мы наблюдаем определенно начавшуюся религиозную жизнь». Кое-что в этой формулировке, мне кажется, не совсем точно. О юношеском безверии Пушкина (в эпоху Лицея и «Зеленой Лампы») можно говорить, не страдая ни тупоумием, ни бесстыдством. Пушкинское эпикурейство той поры не было следствием только легкомыслия и снобизма. Оно было следствием глубокого душевного процесса, который сам Пушкин замечательно определил словами: «Ум ищет Божества, а сердце не находит». В знаменитом письме, за которое он был сослан из Одессы в Михайловское, он называет атеизм «системой не столь утешительной, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобной». Тут же, однако, он называет знакомого англичанина, у которого «брал уроки чистого афеизма», *единственным* умным афеем, которого ему довелось встретить. Тем не менее во второй половине двадцатых годов, действительно, в нем обозначился перелом. По-видимому, сердце его научилось «находить Божество», и о. Булгаков вполне точен в окончательном своем выводе: Пушкин «знал Бога».

Естественно возникает, однако, вопрос о мере этого знания, и тут о. Булгаков дает ответ в высшей степени точный и проницательный. Отметив многие факты, свидетельствующие о культурном и бытовом тяготении Пушкина к религии, о. Булгаков делает существенную оговорку: «Личная его церковность не была достаточно серьезна и ответственна, вернее, она все-таки оставалась барски-поверхностной, с непреодоленным язычеством сословия и эпохи... Очевидно, не на путях исторического, бытового и даже мистического православия пролегала основная магистраль его жизни. Ему был свойствен свой личный путь и особый удел — предстояние пред Богом в служении поэта».

Вот отсюда и начинается то, в чем трудно с о. Булгаковым согласиться. Я беру на себя смелость сказать, что о. Булгаков сам не до конца учитывает все значение этой последней мысли, выраженной им так прекрасно. «Предстояние пред Богом» есть в служении поэта; это чувствовал Пушкин, но имел на сей счет не

те понятия, которые приписывает ему о. Булгаков. На этом пункте надо остановиться, потому что из него-то и проистекает все, с чем не хочется согласиться в статье о. Булгакова.

«Пророк», одно из гениальнейших созданий Пушкина, с незапамятных времен сделалось источником великого соблазна. В «Пророке» видели и видят изображение поэта, для чего, в сущности, нет никаких данных. Пушкин всегда конкретен и реален. Он никогда не прибегает к аллегориям. Его пророк есть именно пророк, каких видим в Библии. Белинский, сказавший о Пушкине много наивного, но и много верного, весьма проницательно ставит «Пророка» в один цикл с подражаниями Песни Песней. Пророк — лишь один из пушкинских героев, гениально постигнутый, но Пушкину не адекватный. Конечно, для такого постижения надо было как бы носить пророка в себе. Пушкин его и носил, но лишь в том смысле, как носил в себе Онегина и Татьяну, Моцарта и Сальери, Петра и Мазепу, капитана Миронова и Емельяна Пугачева. «Пророк» — отнюдь не автопортрет и не портрет вообще поэта. О поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные, представления, соответствующие разнице между пророческим и поэтическим предстоянием Богу. Поэта Пушкин изобразил в «Поэте», а не в «Пророке». Очень зная, что поэт порою бывает ничтожней ничтожнейших детей мира, Пушкин сознавал себя великим поэтом, но нимало не претендовал на «важный чин» пророка. В этом было его глубокое смирение — отголосок смирения, которое сама поэзия имеет перед религией.

Традиционное, но ошибочное отождествление поэта с пророком обычно тонет в пустых словоизвержениях на тему о высшем призвании поэта «по Пушкину» и потому не имеет серьезных последствий. Другое дело — о. Булгаков: из той же ошибки он сделал неизбежный и существенный вывод: поставив знаки равенства между пророком и Пушкиным, он предъявил к Пушкину такие духовные требования, которые самого Пушкина ужаснули бы.

Внутреннюю историю последних лет пушкинской жизни о. Булгаков рассматривает как отклонение с того духовного пути, на который пророк-Пушкин будто бы однажды вступил. По мнению о. Булгакова, у

Пушкина тридцатых годов мастерство преобладает над духовною напряженностью, искусство над пророчественностью, потому что женитьба, семейная жизнь, отношения с двором и т. д. не только житейски завели Пушкина в тупик, но и повлекли за собой глубокий духовный упадок: с этих пор, говорит о. Булгаков, «пророк ищет себе убежища в поэте» и творчество, духовный источник которого иссяк, «продолжает свою жизнь преимущественно как писательство».

Такая концепция чрезвычайно отяготительна для Пушкина, на которого тут возлагается ответственность за страшное падение: от пророка до озлобленного камер-юнкера, которому ничего не оставалось, кроме выбора: «убить или быть убитым».

На ту же тему о гибели Пушкина есть статья у Владимира Соловьева. В последний раз я читал ее лет двадцать тому назад и не могу перечесть, потому что нахожусь вне Парижа. Но если мне память не изменяет, Соловьев в своей чрезвычайно суровой и неприятно резкой статье осудил Пушкина за недостойную погруженность «в заботах суетного света» и за озлобленность, не подобающую христианину. О. Булгаков говорит о Пушкине с большою любовью, но суд его выходит еще строже, потому что самая ответственность Пушкина у него повышена во много раз: у Соловьева речь идет о слабом человеке, у о. Булгакова — о падшем пророке.

Кажется, о. Булгаков сам был смущен приговором, который ему предстояло вынести. В последнюю минуту его рука дрогнула, и он приписал Пушкину катарсис, который обрисовал нам в виде глубоко христианского просветления на смертном одре: «В умирающем Пушкине отступает все то, что было присуще ему накануне дуэли. Происходит явное преображение его духовного лика — духовное чудо. Из-за почерневшего внешнего слоя просветляется "обновленный" лик, светоносный образ Пушкина, всепрощающий, незлобивый, с мужественной покорностью смотрящий в лицо смерти, достигающий того духовного мира, который был им утрачен в страсти».

Схема духовной жизни Пушкина, начертанная о. Булгаковым, не представляется мне исторически верной. Несомненно, в последние годы жизни и в самой истории с Дантесом Пушкин выказал известное

«малодушие» — в том смысле, как это слово употреблено в «Поэте»:

В заботах суетного света
Он малодушно погружен.

Но это было, так сказать, нормальное падение поэта, которому падения свойственны и простительны по самому его «чину». Падения же пророческого не было по той причине, что пророком Пушкин не был и себя таковым не мнил. Зато не было и катарсиса в том смысле, как о нем говорит о. Булгаков.

Последние дни и часы пушкинской жизни как нельзя более свидетельствуют о его прекрасной душе. Мужество, с которым он старался переносить физические страдания, заботы о жене, прощание с близкими, даже прощание с книгами — все это невыразимо трогательно. Сюда же относится и принятое им напутствие церкви, и обращенная к Е.А.Карамзиной просьба перекрестить его. Однако смысл этих двух последних поступков не дóлжно преувеличивать. Нет никаких оснований видеть в них как бы скачок в религиозном сознании Пушкина — то «духовное чудо», о котором говорит о. Булгаков. Как вся религиозная жизнь Пушкина была лишь исканием веры, так и здесь проявилось лишь искание христианской кончины. Не фантазируя, нельзя сказать, будто «в умирающем Пушкине отступает все то, что было присуще ему накануне дуэли». Если бы это было так, он обнаружил бы намерение, в случае выздоровления, не возвращаться ко всему, «что было присуще ему накануне дуэли». В действительности последние слова Пушкина свидетельствуют об ином: «Нет, мне не жить, и не житье здесь. Я не доживу до вечера — и не хочу жить. Мне остается только умереть». Слова эти означают, что Пушкин ни на мгновение не отказывался от самого себя — такого, каким был перед дуэлью, что если бы ему вновь суждена была жизнь — все жизненные конфликты воскресли бы вместе с ним, и он намеревался в будущем переживать их так же точно, как в прошлом. «Духовного мира», о котором говорит о. Булгаков, Пушкин не хотел. Именно потому, что сознавал это нежелание, он и не хотел, чтобы жизнь продолжалась. За пять минут до смерти он спросил: «Что, кончено?» Его переспросили: «Что кончено?» — «Жизнь». —

«Нет еще». — «О, пожалуйста, поскорее», — ответил он.

О. Булгаков говорит о «всепрощающем, незлобивом» Пушкине, а Лермонтов, который не присутствовал при кончине, но был не только проникновенный поэт, а еще и современник Пушкина, конечно многое знавший о нем (хотя бы от Карамзиных, к которым близко стоял в ту пору), — прямо и дважды свидетельствует:

Пал, оклеветанный толпой,
С свинцом в груди — и жаждой мести...

И далее:

И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.

Не пророком, падшим и вновь просветлевшим, а всего лишь поэтом жил, хотел жить и умер Пушкин. Довольно и с нас, если мы будем его любить не за проблематическое духовное преображение, а за реально данную нам его поэзию — страстную, слабую, греховную, человеческую. Велик и прекрасен свет, сияющий нам сквозь эту греховную оболочку. Велик и прекрасен Пушкин такой, каким был. И если кто из нас хоть в малейшей доле приблизится к его смиренной, не пророческой, а всего только поэтической высоте, — как уже много это!

«ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО»

Когда, в 1878 году, И.С.Тургенев опубликовал в «Вестнике Европы» письма Пушкина к жене, сыновья Пушкина серьезно подумывали о том, чтобы поехать в Париж и поколотить Тургенева (см. «Стасюлевич и его современники», т. III, стр. 149). Читая теперь об этом, мы улыбаемся, но шестьдесят лет тому назад в намерениях А.А. и Г.А.Пушкиных не было ничего слишком удивительного. Многие (в том числе сами братья Пушкины) более или менее тщательно сохраняли письма, дневники и другие материалы, касавшиеся замечательных писателей, как семейные или дружеские реликвии, но публикацию этих материалов считали делом ненужным, а то и непозволительным. Многие люди, стоявшие на очень высокой степени просвещения, не считали нужным даже хранить то, что попадало в их руки. Баратынский не сберег ни одного письма Пушкина! Е.Н.Ушакова перед смертью приказала своей дочери сжечь их целую шкатулку. Карамзин, *историк* Карамзин, систематически уничтожал всю получавшуюся им корреспонденцию.

Только в конце минувшего века и в начале нынешнего распространились у нас более правильные воззрения. Многое из того, что ранее почиталось не подлежащим публикации и обсуждению, как слишком «частное» и «интимное», теперь стало рассматриваться как важный, иногда даже первостепенно важный материал для понимания творческой личности. Появились новые методы и приемы историко-литературного изучения. Началась если не систематическая и не вполне научная, то все же усиленная публикация эпистолярного и мемуарного материала, касающегося наиболее выдающихся авторов. То, что ранее было сделано в этой области, было извлечено из пыльных комплектов исторических журналов и, кажется, впервые было перечитано с надлежащим вниманием, с пониманием всей важности читаемого.

В то же время происходил другой процесс: пересмотр господствующей и руководящей критики. Ее поверхностность и близорукость становились все бо-

лее очевидны. В самых замечательных наших писателях она ухитрялась не замечать как раз того, что в них было всего существенней. Трудно было понять, как она могла из произведений столь разнообразных и содержательных извлекать одни общие места да прописные истины. Начинало казаться, что тут повинна не только она, но и сами писатели, слишком глубоко спрятавшие смысл своих писаний. Все наперебой кинулись их разгадывать. Публикуемые историками материалы были привлечены к делу, история литературы неслыханно раздвинула горизонт новой критики, и первые полтора десятилетия нынешнего века были ознаменованы тем, что Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тютчев были прочитаны до такой степени по-новому, что порою казалось, будто Россия читает их в первый раз. Было бы несправедливо с моей стороны не указать, что одним из наиболее потрудившихся над поднятием этой целины был Д.С.Мережковский. Со многими его личными мнениями позволительно не соглашаться. Иные из них в свете позднейших исследований оказались ошибочны. Но роль, им сыгранная в развитии русской критики, этим не уменьшается.

Биографический и эпистолярный материал, привлекаемый к критическому исследованию, порою делает чудеса, проясняя истоки творчества, его психологию и т. д. Обратно: критическое исследование произведений порою нам объясняет то, что неясно в биографии. Все это вместе нередко дает возможность с особой ясностью и полнотой воссоздать человеческий образ автора, который в иных случаях (как, например, — когда дело идет о Толстом) сам по себе не менее замечателен, нежели образ литературный. Тут-то, однако же, и подстерегает исследователей опасность, жертвами которой они падают один за другим, потому что до сих пор, в общем, не научились ее сознавать.

Великие люди, как и все прочие, в значительной части состоят из противоречий, возникающих по разным причинам. С противоречиями, объясняемыми с течением времени, исследователи обращаться умеют: они их даже обращают себе на пользу, воссоздавая по ним, как по вехам, историю внутреннего развития данного автора. Но противоречия, нарушающие установленную хронологическую схему, выбивают иссле-

дователей из колеи. «Доцент», «достоянием» которого, по выражению Блока, становится после смерти писатель, в большинстве случаев есть человек книжный. Он порою даже не прочь вскользь упомянуть что-то насчет сложности, или страстности, или противоречивости изучаемого автора, но лишь только приходится ему прямо столкнуться с проявлениями всего этого — доцент теряется. Котлета, съеденная Львом Толстым в 1850 году, для доцента — сущий клад: Толстой *еще* ест убоину. Но котлета 1900 года — уже несчастие, потому что не укладывается в схему. Доцент начинает хитрить и мудрить, либо делая вид, что не замечает котлеты, либо объясняя ее как-нибудь очень тонко, либо героически идя на отрицание достоверного факта (тут на помощь приходит «критика источника»), либо сочиняет новую схему, согласно которой вся жизнь Толстого — сплошная ложь и притворство (из чего, в свою очередь, возникают новые неразрешимые трудности, потому что и под сплошную ложь опять-таки всего не подгонишь).

Надо отдать справедливость нашим исследователям: во многих случаях, не зная, как разрешить открывающиеся пред ними бездны противоречий, они их оставляют неразрешенными, объявляя, что в данном случае мы имеем дело с некоей душевной тайной, которая погребена вместе с писателем. Так возникают и пускаются в оборот бесчисленные «загадки», на которые до сих пор еще не совсем прошла мода: «загадка Пушкина», «загадка Лермонтова», «загадка Достоевского», «загадка Гоголя»... Одно время они так были модны, что обходиться без них было почти даже неприлично.

Этих загадок и всего связанного с ними критического надсада было бы гораздо меньше, если бы авторы исследований не были столь кабинетными, книжными людьми, а главное — если бы они научились понимать, что изучаемые писатели тоже были живые люди, изживающие свою живую жизнь, а не предмет будущего научного исследования. Тогда бы понятно было раз навсегда, что историк обязан все противоречия, все непоследовательные слова и поступки изучаемого автора указать, но не обязан (ибо не может) их все объяснить или примирить, потому что именно необъяснимость и непримиримость друг с другом составляют

их сущность и смысл. Если бы Пушкин был пушкинистом, то он, конечно бы, во многих случаях писал и поступал не так, как писал и поступал в действительности, а в соответствии с тою схемой Пушкина, которую себе составил бы. То же самое было бы и с Толстым, если бы он был толстоведом. Беда только в том, что и этот Толстой, и этот Пушкин были бы только тенями настоящих.

Вот этот мотив — о тщетности, о ненужности, о внутренней неправдивости попыток во что бы то ни стало разрешить и примирить все противоречия, живущие в гениальном писателе, — мне кажется, был основным импульсом, заставившим И.А.Бунина взяться за книгу, недавно им выпущенную: «Освобождение Толстого».

Тот, кто прочтет эту книгу, без особого труда заметит, что многие главы ее идут друг за другом без слишком строгой последовательности, что иногда их, кажется, можно бы переставить, перетасовать, что так же точно можно бы поступить с многими частностями внутри отдельных глав — книга от этого не пострадала бы. Ее цельность — не в построении, не в распределении материала, а в самом материале. По самой природе своей не исследователь, а художник, Бунин и на этот раз совершает работу, в сущности обратную той, которую обычно проделывают исследователи: отдельные черты толстовского образа он не распределяет согласно предустановленной схеме, призванной упростить, облегчить понимание этого образа, а напротив — как бы стремится все вновь слить воедино, вновь представить Толстого той первозданной глыбой, какою он был. Понять Толстого — значит для Бунина не исследовать его, а созерцать во всей полноте и сложности, не анализировать, а отказаться от анализа, потому что проанализированный, расчлененный Толстой как бы вовсе уничтожается — и у нас уже нет того объекта, который мы намеревались исследовать. «Сорок восемь лет прожила я со Львом Николаевичем, а так и не узнала, что он был за человек». Эти слова Софии Андреевны можно бы поставить эпиграфом ко всей книге Бунина, словно бы написанной в доказательство того, что Толстого нельзя «узнать», с ним надо «жить», то есть надо только стремиться к тому, чтобы его видеть и чувствовать как можно полнее:

это — единственная нам доступная и законная форма познания Толстого. Я бы сказал, что такой подход, с первого взгляда глубоко ненаучный, имеет под собой веские научные основания.

Книга Бунина есть попытка вновь Толстого увидеть, почувствовать. С этой стороны она удалась автору как нельзя более. Из огромной литературы о Толстом Буниным извлечены и необыкновенно убедительно сопоставлены черты наиболее резкие и выразительные. Превосходно сделаны записи интереснейших рассказов о Толстом — покойной Е.М.Лопатиной. Но всего лучше, конечно, собственные воспоминания Бунина о его немногих и мимолетных, но со всех точек зрения замечательных встречах с Толстым. По мощной простоте языка, по необыкновенной зоркости, наконец — по внутренней теплой строгости эти страницы, прямо скажу, были бы достойны подписи самого Толстого. Во всей мемуарной литературе о Толстом, конечно, они не имеют себе равных.

«Освобождение Толстого» есть книга о живом Толстом и книга, пронизанная живым ощущением Толстого. Ради того, чтобы передать это ощущение, она и написана. Я бы позволил себе сказать, что было бы лучше, если бы это *чувство* так и осталось ее единственным *тезисом*. Но тут автор как бы не выдержал. Первые пять глав (почему-то мне кажется, что они написаны после всего остального) он посвятил *доказательству* некоей тезы, представив Толстого постигшим и в жизни своей осуществившим некую не очень ясную мудрость, в которой христианство смешано и с буддизмом, и еще с чем-то. Есть немало верных и глубоких замечаний и в этой части, но в целом она как-то мало убедительна. К тому же, мне кажется, она стоит в известном противоречии с основным содержанием книги, точнее — с данным в ней образом Толстого, гениального не существом своих религиозных и философских знаний, но интенсивностью своей воли к познанию, сильного не открывшейся ему правдой, но своим ни с чем не сравнимым правдолюбием.

«РАСПАД АТОМА»

Месяца два тому назад, на одном многолюдном собрании в многострадальной зале Лас-Каз, Д.С.Мережковский объявил с эстрады, что вскоре появится книга Георгия Иванова «Распад атома», что он, Д.С.Мережковский, читал ее в корректуре и что она — *гениальна.* Через несколько времени книга действительно появилась, и тогда пошли слухи, что где-то и кем-то решено и поставлено подвергнуть ее *смертной казни молчанием* — за непристойность и неэстетичность.

Должен признаться, что оба эти мнения мне кажутся равно незаслуженными и преувеличенными. Гениальной книгу Иванова никак не могу признать, ибо вижу в ней недостатки, о которых будет сказано ниже. Замалчивать ее также не считаю ни справедливым, ни целесообразным: напротив, думаю, что на нее непременно следует обратить внимание. Спору нет — многие вещи являются в ней без обычных покровов и многие названы своими именами. Однако сто восемь лет тому назад сказано, что литература существует не для пятнадцатилетних девиц и не для тринадцатилетних мальчиков, да и было бы явной несправедливостью обвинять в порнографии книгу Иванова, худо ли, хорошо ли написанную, но, во всяком случае, далекую от тех специфических заданий, которые ставит себе всякий порнограф. Не отрицаю, что порой хочется заподозрить автора в суетном желании задеть «буржуазный» слух, но даже если и есть у него такое желание — до порнографии отсюда еще очень далеко. Однако мне кажется, что и намерения «эпатировать» у нашего автора не было: судя по многим признакам, обнаженно физиологические мотивы составляют очень строго продуманную и взвешенную часть того запаса образов, которым он оперирует.

Тут мы непосредственно подходим к вопросу об эстетической стороне книги. Должен признаться, что и в этом пункте я решительно расхожусь с ее суровыми судьями. Эстетическое качество художественного произведения определяется не содержанием образов, а их взаимоотношением и взаиморасположением, так же

как мастерством автора. Живопись раньше литературы поняла это и научила нас понимать. Спору нет — внешнее содержание словесного натюрморта, щедро разбросанного Георгием Ивановым по страницам его книги, определяется содержимым опрокинутого ящика для отбросов. Но нельзя отрицать, что все эти сами по себе некрасивые предметы подобраны, скомпонованы и изображены с отличнейшим живописным умением. Свои неизящные образы Георгий Иванов умеет располагать так изящно, до такой степени по всем правилам самой благонамеренной и общепринятой эстетики, что (говорю это без малейшего желания сказать парадокс) все эти окурки, окровавленные ватки и дохлые крысы выходят у него как-то слишком ловко, прилизанно и в конечном счете почти красовито. Поэтому видеть в «Распаде атома» какой-то эстетический катаклизм было бы до последней степени ошибочно и наивно. Напротив, недостаток книги в том-то и заключается, что Георгий Иванов, по-видимому, хотел вызвать в своем творчестве такой катаклизм, но это у него не вышло: он не сумел избавиться от той непреодолимой красивости, которая столь характерна для его творчества и которая составляет как самую сильную, так и самую слабую сторону его поэзии. Окончание «Распада атома» помечено 24 февраля 1937 года. Мы знаем, что как раз в это время заканчивалась печатанием книга стихов того же автора — «Отплытие на остров Цитеру». Совпадение не случайное. «Отплытие на остров Цитеру» кончается стихами о том, как «за голубым голубком розовый летит голубок», и редкая барышня не прочтет книгу с наслаждением. В «Распаде атома» голубков отнюдь нет, и барышне его давать не следует, но художественная структура обеих книг в их глубокой, в истинной сущности остается одна и та же.

Новая книга Георгия Иванова вообще гораздо ближе к его стихам, нежели может показаться с первого взгляда. «Распад атома» называют то повестью, то даже романом — оснований для этого нет решительно никаких, кроме неразборчивости в употреблении слов. В «Распаде атома» нет фабулы, как нет прямых действующих лиц, за исключением того единственного «я», от имени которого книга написана. Построена она на характернейших стихотворно-декламационных приемах, с обычными повторами, рефренами, единонача-

тиями и т. д. Словом, эта небольшая вещь, которая при обычном наборе должна бы занять около двадцати страниц среднего формата, представляет собою не что иное, как несколько растянувшееся стихотворение в прозе или, если угодно, лирическую поэму в прозе, по приемам совсем не новую, но сделанную, как я уже говорил, с большим литературным умением. Во всяком случае, ее стихотворная и лирическая природа вполне очевидны. С первого взгляда можно ее принять за один из столь модных ныне «человеческих документов», но это было бы неверно и несправедливо. К чести Георгия Иванова, необходимо подчеркнуть, что его книга слишком искусственна и искусна для того, чтобы ее отнести к этому убогому роду литературы.

Перед стихами Георгия Иванова «Распад атома» имеет то неоспоримое преимущество, что если тема и самое «настроение» книги не могут претендовать на совершенную оригинальность (тут вспоминаются Пшибышевский и др.), то все же по сравнению со стихами тут многое обновлено, а главное — литературные влияния на сей раз чувствуются гораздо слабее, а искреннего чувства — гораздо больше. Многие (и, быть может, наиболее «рискованные») страницы написаны с очень острым и неподдельным лиризмом. Но вот тут-то и приходится нам пожалеть, что Георгий Иванов этим не ограничился. Он не остановился на том, чтобы, как делает всякий лирик, передать свое чувство, но захотел из этого чувства сделать и подсказать читателю некие выводы, претендующие на объективность и чуть ли не обязательность. Для этого он прежде всего отказался от обычного в лирике знака равенства между автором и героем. Он написал книгу от имени вымышленного лица, которому можно приписать мысли и поступки, завершающие его внутреннюю и внешнюю биографию с такой полнотой, которая при сохранении тождества между героем и автором невозможна. Но беда в том, что Иванов все-таки по природе и свойствам дарования — поэт, а не беллетрист, и построить историю героя так, чтобы она была объективно убедительна, ему не удалось.

По замыслу автора, краткая история героя заключается в том, что глаза его вдруг раскрываются на бесчисленные проявления «мирового уродства», отменяющего все духовные ценности и делающего жизнь

невозможной. На этом основании герой кончает с собой, и всей своей книгой автор явственно хочет сказать, что иного выхода для «прозревшего» человека нет. В этом и заключается тенденция книги, тот «взрыв», который она стремится произвести.

История каждого литературного героя подобна лабораторному опыту. Выводы, возникающие из такой истории, показательны и убедительны постольку, поскольку опыт поставлен и произведен правильно. Вот этой правильности в истории ивановского героя и нет. Если бы все, что «открылось» ему, открылось счастливому и духовно-творческому человеку, его история могла бы быть убедительна. Если бы Иванов взял эдакого Поликрата и раздавил бы его своим «мировым уродством» (и сделал бы это хорошо) — стоило бы поверить, что «атому» ничего не остается, как распасться. Но Иванов взял человека, которого постигла любовная неудача, — и от этого мир ему стал мерзок, и перед тем, как пустить себе пулю в лоб, он решает испакостить мир в глазах остающихся. «Идеология» самая не только необязательная, но и глубоко пошлая, истинно мещанская, вроде того, что выселяют из квартиры за невзнос платы, — давайте обои пачкать и стекла бить! Главное уродство оказывается заложено не в мире, а в самом герое. Он, правда, себя и не щадит, рассказывая о себе немалое количество гнусностей, но он напрасно обольщается мыслью, что «на него весь свет похож».

Истинную причину своей досады на мир герой Иванова маскирует разочарованиями возвышенного порядка. По-видимому, он разочарован прежде всего в Боге, но этой темы не будем касаться — не по всякому поводу можно о ней говорить. Затем — его обмануло искусство. «Есть люди, способные до сих пор плакать над судьбой Анны Карениной, — говорит он. — Они еще стоят на исчезающей вместе с ними почве». Он с радостью констатирует, что шум воды в уличном писсуаре, по существу, не отличается от шума пушкинской Арагвы. Ему кажется, что он «перерос» искусство. В действительности он до него не дорос. Оно для него — не более как «культурная надстройка», отпадающая тотчас, как только задеты его действительные, нутряные интересы. Маленькая подробность. Пушкинский стих об Арагве он цитирует несколько раз — и всегда

с ошибкой: «На холмы Грузии легла ночная мгла». У Пушкина этой безвкусицы, этого «легла мгла», нет, Пушкин не мог ее написать, — а герой Иванова ее твердит как ни в чем не бывало — он даже *повторить* не умеет того, что Пушкин умел *написать*, потому что у него уши заложены, потому что поэзия ему была и есть глубоко, органически чужда. Он не только не творческий, но и не сотворческий человек. Кого может он напугать тем, что уже не может плакать над Анной Карениной? Дорого ли стоит его разуверение в искусстве? Да верил ли он в него когда-нибудь?

Несчастие ивановского героя в том, что нет сил поверить в идейную природу его отчаяния. И когда он пытается это отчаяние мотивировать «гражданскими» причинами, мы не верим, что его «гражданственность» — правая, подлинная. И когда он стонет: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?» — так и кажется, что не слыхали бы мы этих стихов, если бы изменчивая обладательница «синего платья» любила его и если бы мог он устроить жизнь по ее вкусу — так, чтобы налицо были «танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины», — чтобы год состоял «из трехсот шестидесяти пяти праздников», а месяц — «из тридцати именин». И вот тут становится жутковато: как бы не взяли в Москве да не перепечатали бы всю книжечку полностью, как она есть, — с небольшим предисловием на тему о том, как распадается и гниет эмиграция от тоски по «красивой жизни» и по нетрудовому доходу и как эту тоску прикрывает она возвышенным разочарованием в духовных ценностях.

Эту опасность Георгий Иванов создал тем, что своего очень мелкого героя попытался выдвинуть в выразители очень больших тем, будто бы терзающих современное человечество. Его ошибку следовало бы исправить, решительно отмежевавшись от идеологии и психологии «распадающегося атома».

О СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Понял. Мы в раю.
Валерий Брюсов

Посвященная советской литературе «Летопись», которую из номера в номер ведет на страницах «Возрождения» Гулливер, порою мне кажется слишком эпизодической, состоящей из разрозненных отрывков, даже несколько мелочной, даже недостаточно серьезной — так много места в ней уделяется событиям незначительным, а нередко и просто комическим, часть которых относится даже не к самой литературе, а скорее — к литераторскому быту. Вероятно, такое же чувство испытывают и некоторые читатели, в особенности из тех, которые продолжают надеяться, что советская литература еще чревата какими-то счастливыми возможностями. Однако если мы повнимательнее, а главное — посерьезней вглядимся в советскую словесность, то будем вынуждены признать, что Гулливер прав и что, как ни странно, его кажущаяся несерьезность прямо подводит нас к важной стороне дела.

Советская литература в настоящее время являет собою зрелище, убогое в высшей степени. Книги в СССР пишутся и печатаются в довольно большом количестве (хотя, кажется, в меньшем, чем несколько лет тому назад). Существует критика — впрочем, имеющая растерянный вид, потому что она выращена в правилах того дубового социологизма, который ныне объявлен «вульгарным» и воспрещен, а новых правил ей не преподано. Существуют (и даже в огромном количестве) разные литературные дела и делишки, происходят падения одних и возвышения других, копошатся интриги, сплетни, склоки, создающие видимость жизни и дающие Гулливеру пищу для его горестного сарказма. Однако истинной жизни в советской литературе нет, по-настоящему и всерьез наблюдать в ней нечего, следить не за чем. И это не потому (или не только потому), что не появляются в Советском Союзе ценные, значительные книги, а потому, что дошло уже до таких условий, при которых они там появиться не могут.

Главное из этих условий — вовсе не цензура, мысль о которой, конечно, приходит в голову прежде

всего. Парализующее влияние цензуры на советскую словесность бесспорно. Но все-таки в общей литературной политике большевизма цензуре принадлежит только запретительная, негативная, а потому второстепенная роль. Гораздо важнее и сильнее всякой цензуры — прямое, положительное, даже как бы созидательное воздействие, которое оказывается на литературу коммунистической партией в порядке идейного руководительства. С момента своего прихода к власти советское правительство поставило себе задачу — в определенном направлении перестроить миропонимание всей нации. Естественно, что самое сильное влияние в первую же очередь было направлено на литературу, от которой предстояло добиться, чтобы она не только сама идейно перестроилась, но и служила орудием для внедрения новых понятий в умах общества. Поскольку литературные кадры, сравнительно небольшие по объему, доступнее воздействию и надзору, нежели вся огромная народная толща, процесс перестройки совершался в литературе быстрее и отчетливей, нежели в народе вообще. Если сейчас, на двадцать первом году после октябрьской революции, народ еще сохранил довольно много старых понятий, то этого никак нельзя сказать о литературе: она всецело большевизована, и не нужно думать, что только за страх: нет, и за совесть. Конечно, часть «неподходящего» элемента в ней либо уничтожена (убита, вымерла), либо вытеснена в эмиграцию, либо приведена к молчанию. Но другая часть, не менее, а более многочисленная, дала подвергнуть себя глубокому перевоспитанию. Наконец, надо помнить, что литературные кадры за это двадцатилетие успели пополниться молодежью, уже не имеющей сколько-нибудь ясного представления ни о каком мире и ни о каком мировоззрении, кроме советского.

Будем откровенны и последовательны. Нам, всегда стоявшим за право художника иметь любое представление о мире, было бы невместно отрицать достоинства в советских писателях единственно потому, что их взгляды не совпадают с нашими — хотя бы и по важнейшим, по коренным вопросам. Даже не соглашаясь с ними, должны бы мы все-таки признавать их, как ныне принято выражаться, достижения, должны бы следить за их внутренней жизнью, хотя бы и стеснен-

ной границами большевицкой доктрины. Однако — именно такое доброжелательное любопытство к идейным противникам становится нам все более непосильно, и не потому, что они слишком нас раздражают, а напротив — потому, что уже и раздражаться нечем. За советской литературой становится невозможно «следить», потому что следить в ней уже не за чем. И происходит это оттого, что привитое этой литературе мироучение содержит в себе некий пункт, парализующий ее основной жизненный нерв, делающий невозможным никакое художественное творчество вообще.

Случевский, несуразнейший и в то же время — один из глубочайших русских поэтов, дал замечательное определение художника: он его называет Фомой Неверящим. Искусство, в особенности словесное, родится из испытания мира. В основе искусства лежит стремление к постижению, разгадыванию того, что нам в мире неведомо. Другой стимул искусства, связанный с первым, заключается в сознании несовершенства нашего бытия, то есть в изживании страдания и поисках выхода. На несколько своеобразном языке Баратынского то и другое обозначаются словами: *недоуменье* и *принужденье:*

Недоуменье, принужденье —
Условья смутных наших дней...

Искусство есть сладкий и горестный удел *человека*. Оно *человечно,* поскольку за пределами человеческого быта его не существует — либо еще, либо уже. Его нет у зверя и у абсолютного, так сказать, дикаря. Оно возникает с первым проблеском мысли и первым сознанием страдания. Оно должно отпасть там, где все познано, все загадки разрешены и все страдания кончены. В раю не будет писателей.

Что же происходит в СССР?

Недавно в «Литературном современнике» был напечатан рассказ молодого автора А.Кучерова «Потерянная любовь». Герой этой истории (впрочем, довольно нелепой) — молодой осетин Инал. Вырос он пастушонком, стал лепить из глины фигурки, попал в Петербург, в Академию художеств, а оттуда — на рабфак. Года два просидел на рабфаке — тем его образование и кончилось, но без малейшего колебания он говорит о себе: «Вырос я теперь, учился и твердо

усвоил доступные нам законы, управляющие историей человечества».

Где, какой мудрец мог бы обладать столь счастливой и спокойной уверенностью в своем всезнании? Между тем в том-то и дело, что кучеровский Инал в советской России — вовсе не исключение и представлен автором вовсе не в качестве зазнавшегося невежды. Кучеров и сам — такой же Инал, и в каждом советском писателе сидит Инал, и — главное — *обязан* сидеть, потому что без политграмоты нельзя стать писателем, а политграмота учит, что коммунизм есть последняя и абсолютная истина и тот, кто постиг коммунизм, постиг уже все. Совершенно не существенно то, что уверенность в обладании ею делает человека решительно не способным к художеству, да оно ему и не нужно, ибо разгадывать ему нечего и страдать не от чего.

Общеизвестно, что современным советским авторам советский народ в значительной степени предпочитает «классиков», то есть, говоря попросту, без тамошней замены неудобных слов более удобными, — предпочитает всех тех дореволюционных писателей, сочинения которых не изъяты из библиотек и книжных магазинов. Об этом свидетельствуют и отчеты библиотекарей, и каталоги издательств, и рассказы приезжих. Такое предпочтение обычно объясняется тем, что дореволюционный быт любопытен и привлекателен современному советскому читателю, что ему надоела вечная агитка и что Пушкин на самом деле лучше Маяковского, а Лев Толстой лучше Гладкова. Эти причины, конечно, существуют, но они — не главные. Главное, что влечет к «классикам», есть то, что их духовно роднит с рядовым подсоветским человеком: стремление разгадать мир, душевная тревога и чувство страдания — как раз все то, чего у советских писателей нет, что у них вытравлено. И если даже малообразованный советский читатель чутьем угадывает художественное превосходство классиков перед современниками, то к этой эстетической оценке приходит он через ощущение *человечности,* которой советские авторы лишены. Дойти до читательского сердца советскому писателю мешает то самое, что требуется властью и в особенности ценится критикой: абсолютная уверенность в обладании абсолютной истиной. Катастрофи-

ческое мировоззрение ей навязано, а в гораздо большей степени оттого, что оно в самом деле воспринято и усвоено как окончательное, бесспорное разрешение всех загадок и недоумений[1]. Именно эта уверенность мешает советским авторам стать художниками, каковы бы ни были их дарования.

Вырабатывая новый писательский «актив», коммунистическая партия устами своих авторитетов неоднократно советовала и советует «молодняку» учиться у классиков. Однако такие советы суть не более как пережиток дореволюционных интеллигентских понятий. В корне они не продуманы. Молодняк читает и перечитывает стариков уже двадцать лет, но «культурное наследие» остается неусвоено. Больше того, литературные навыки советских писателей все яснее обнаруживают отход от сложного к более простому, от трудного к легкому, от первосортного к второстепенному. Происходит скольжение с линии Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского примерно на линию Надсона, Горького, беллетристов-народников, а там, глядишь, и Мамина-Сибиряка. Весь очеркизм, а за ним пресловутый социалистический реализм вышли из этого скольжения. Советский писатель бессилен учиться у классиков, потому что в его глазах они не имеют ни умственного, ни морального авторитета. Он полон сознанием своего перед ними величайшего превосходства, потому что они *искали* правду и не успели найти, а ему эта правда *известна* вся и вызубрена вместе с таблицею умножения. Хорошо еще, если он, взирая с высоты диамата, готов некоторых из них признать честными обличителями феодального строя, наивными мечтателями, робкими бунтарями, не умевшими взяться за дело по-настоящему. Самое большее, что ему кажется позволительным у них позаимствовать, — это известный запас чисто формальных приемов, да и те по-настоящему ему не даются, потому что слишком тесно связаны с содержанием, то есть со всем комплексом идей и строем мыслей, ныне отвергаемых как ложь или заблуждение. Идеологи коммунизма могли с легким сердцем давать свои советы, потому что сами не имели литературного опыта. Советский писатель, сталкиваясь с «культурным наследием» на деле, не знает,

[1] Так в печатном тексте статьи.

куда его девать, как найденные в чужом сундуке старинные фраки с кринолинами.

Вторая черта, присущая советскому автору и заставляющая его взирать сверху вниз на всех писателей всех иных времен и народов, заключается в том, что он чувствует себя совершенно счастливым. Несколько лет тому назад ему еще предписывались бодрость и оптимизм как непременные признаки принадлежности к господствующему классу и как предвестия светлого будущего. Теперь это будущее почитается достигнутым. Если в новой конституции нет статьи, прямо объявляющей всех граждан счастливыми, то лишь потому, что это само собой подразумевается. Социализм построен — следовательно, всеобщее счастье имеется в наличности. Правда, за социализмом еще предвидится следующая ступень, коммунизм, но это уже нечто вроде марксистской эсхатологии, благовестие о последнем, неомрачимом блаженстве, которого человечество никогда не знало. Разумеется, коммунисты утверждают, что при коммунизме искусство достигнет небывалого расцвета, но беда в том, что они не имеют понятия об искусстве, его природе и его жизни. В стране блаженных существ литература, дело если не «слишком», то все же вполне человеческое, уже не нужна, а потому невозможна. Уже и сейчас, в преддверии блаженства, в «самой счастливой стране», она становится все менее возможной.

Не подлежит сомнению, что ради всеобщего счастия стоит пожертвовать литературой. Но беда в том, что в действительности ни всеведения, ни счастия в Советском Союзе нет. Меж тем советский писатель именно этого обстоятельства не сознает или не смеет сознавать. Работать ему приходится, исходя из того положения, что он сам всеведущ и счастлив и пишет для таких же всеведущих и счастливых. Получается, таким образом, что реального рая нет, есть лишь пародия на него, но «райское» самоупразднение литературы уже наступает как неизбежное следствие райского самочувствия. Советскому писателю становится нечего делать, потому что ни ему, ни его читателям (как он их себе представляет) нечего больше желать и не о чем тревожиться. Конечно, может он предаться естественному райскому делу — славословию, воспеть хвалебный гимн если не Отцу миров, то отцу народов

со всеми угодниками. Он это и делает, но — всеведущий среди всеведущих — может он повторять только то, что все и без него знают, превращаться лишь в один из голосов всеобщего хора. Вполне примечательно, что именно это хоровое начало уже и проступает наружу: в славословиях индивидуальное творчество все чаще заменяется *резолюциями,* которые изготовляются всевозможными коллективами по всевозможным поводам и по общему шаблону. Эти резолюции в советской пародии рая представляют собою не что иное, как пародию райских гимнов. Кроме славословия, поскольку последний идеал еще не достигнут, советский писатель может заниматься «выкорчевыванием проклятого наследия», исправлением «маленьких недостатков механизма» и проклятиями по адресу «врагов народа». Но и тут, всеведущий среди всеведущих, не может он сказать ничего нового, да и говорить, в сущности, не стоит, потому что заранее известно, и никто сомневаться не смеет, что наследие будет ликвидировано, недостатки исправлены, а троцкисты и бухаринцы расточатся, как полагается демонам. Следовательно, тематика советского писателя сама собой суживается пропорционально неукоснительному приближению к блаженству. В момент окончательного прибытия район действий советского автора сузится до размеров математической точки — и литература задохнется от счастья.

«ТАЙНА ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА I»

Несовершенство петровского закона о престолонаследии было причиною длинного ряда династических осложнений и дворцовых переворотов, сотрясавших Россию на протяжении целого столетия. Того, что в литературе зовется «действием», в этих событиях с избытком хватило бы на несколько драматических хроник, превосходящих шекспировские по внешнему размаху и внутреннему содержанию. Историку этой эпохи жизнь не поскупилась доставить неслыханное количество самого эффектного материала, каким обычно пользуются драматурги. Тут есть рождения принцев, коронования императоров, их мирные кончины, их свержения, заточения, убиения, их раскрашенные трупы, их призраки; есть гроб одного из них, извлеченный из земли через тридцать четыре года и вознесенный на катафалк рядом с гробом неверной его жены; есть тайные браки, любовные и придворные интриги, претенденты, сокрытые завещания, подкупы, поединки, перехваченные письма, аресты, казни, собрания заговорщиков, великолепные празднества, вдруг омрачаемые известиями о начавшихся войнах или мятежах; есть тоскующие принцессы, пленные короли, лукавые царедворцы, верные наперсники и клевреты, фавориты и фаворитки, коварные дипломаты, заезжие авантюристы, придворные лакеи, поэты, астрологи, прорицатели, шпионы, доносчики; есть огромные массы статистов, составляющих обычную заключительную строку в списке действующих лиц: «солдаты, вестники, слуги, стража, народ, палач». С ними врываются на подмостки отзвуки колоссальных событий, совершающихся за сценой: войн, мятежей, пожаров. Очень возможно, что упорное стремление к созданию исторической трагедии большого стиля, идущее от Ломоносова и Сумарокова через Державина, Озерова и Княжнина до Пушкина, объясняется не только влиянием чисто литературных обстоятельств, но и реальными переживаниями эпохи, столь насыщенной драматургическим материалом.

Всматриваясь в эту эпоху, мы без труда замечаем,

что события достигают исключительного трагизма и приобретают необычайно глубокий смысл на ее восьмидесятидвухлетнем отрезке, который начинается 9 февраля 1744 года, когда в Москву прибыла молоденькая Ангальт-Цербстская принцесса София-Фредерика, и тянется до заключительной сцены, разыгравшейся 14 декабря 1825 года у памятника Петру Великому. Никакому Шекспиру, никакому Софоклу не доводилось изобретать столь замечательной трагедии (или цикла трагедий), какая здесь была создана самой историей и самим роком. Здесь сложнейшие личные судьбы героев так наглядно и глубоко связаны с фанатическими и народными судьбами, как ни в одном создании ни одного драматурга. Человеческие коллизии здесь вполне ощутимо превращены в коллизии исторические, и шире, чем исторические, — в идейные, и шире, чем в идейные, — в религиозные.

Создавая трагедию, гениальную по *содержанию*, жизнь позаботилась и о том, чтобы придать ей совершенную *форму*. Число основных драматических коллизий, как известно, весьма ограниченно. Одна из самых употребительных, лежащая в основе бесчисленного множества литературных произведений, есть так называемый адюльтерный треугольник: муж, жена и любовник. Эта первоначальная схема (измена одного из двух сопряженных персонажей с третьим) допускает большое количество вариантов. В данном случае мы имеем дело с вариантом, который можно бы назвать династическим треугольником. В основе его лежит попытка венценосца «изменить» законному наследнику, через его голову передать корону третьему лицу. Замечательно, однако ж, не то, что династический треугольник здесь применен, ибо сам по себе этот вариант не нов, а то, что он последовательно применен целых три раза, причем один из персонажей, Павел Петрович, трижды меняет свое положение в треугольнике. Так, императрица Елисавета Петровна «изменяет» Петру III, мечтая передать престол Павлу. Во втором акте Екатерина II, перехватив корону у Петра III, «изменяет» Павлу, составляя завещание в пользу Александра Павловича. В третьем акте Павел I, став наконец императором, «изменяет» Александру Павловичу, подыскивая себе другого преемника. Ни в одном случае «изменяющей» стороне не удается осуществить свой

замысел, но и это каждый раз происходит по-новому: Елисавета Петровна умирает, не успев объявить наследником Павла, Екатерина умирает, составив завещание в пользу внука, но Павел успевает завещание уничтожить, самого же Павла заблаговременно убивают с полуведома и полусогласия Александра Павловича. Конечно, в таком построении трагедии (каждый акт которой, впрочем, может быть развернут в самостоятельную трагедию) есть известное однообразие, но в том-то и заключается вся гениальность замысла, что это внешнее однообразие лишь подчеркивает внутреннее разнообразие индивидуальных коллизий, переживаемых действующими лицами.

По имени центрального персонажа, вокруг которого она вся вращается, как вокруг оси, всю трагедию можно было бы назвать «Павел». Однако внутреннее содержание ее так обширно и сложно, что смерть Павла отнюдь еще не развязывает всех узлов, в ней завязанных. К трем указанным выше актам жизнь должна была приписать четвертый, в котором династическая коллизия еще раз дана в новой, своеобразной комбинации (Александр — Константин — Николай), но отодвинута на задний план, на первый же выдвинуты мотивы, составлявшие исторический фон первых трех актов: торжество империи и победа самодержавия в его борьбе с дворянством. Сквозь эти мотивы, сложнейше переплетаясь с ними, сквозною нитью пропущена душевная драма Александра I. Трагедия, как выше сказано, кончается четырнадцатым декабря.

Позднейшие поколения русских людей, которым уже не пришлось быть ни участниками, ни свидетелями этих событий, отдали дань удивления и преклонения перед драматургическими способностями жизни. Недаром XVIII столетие и первая четверть XIX привлекли к себе столь пристальное внимание не только исторической науки, но и литературы и других видов искусства и, наконец, — живейший интерес самых широких кругов русского народа. Однако народная совесть не захотела удовлетвориться тем финалом трагедии, который ей был показан в заключительной сцене. Ей хотелось, чтобы после 14 декабря не только открывалась новая глава истории, но чтобы и предыдущая имела некий эпилог, в котором нашли бы себе

удовлетворение лучшие и исконные стороны русской души. Иными словами, она искала того катарсиса, того нравственного и религиозного оправдания показанных ей событий, которого на историческом театре она не нашла. Ей ничего другого не оставалось, как создать такой эпилог, прибавив к тому, что было, — то, что должно было быть. Так возникла легенда об «уходе» Александра Первого и о его превращении в старца Федора Кузьмича.

Трудно придумать что-нибудь более прекрасное, более трогательное и более русское, чем эта легенда. Все в ней многозначительно: и самый уход царя, и безымянный солдат, вместо него погребенный в царской усыпальнице, и превращение царя в безвестного странника, затерянного в русских просторах, и его бичевание, и его кончина, осиянная святостью. Гениально здесь даже то, что легенда не повисает в воздухе, а прикреплена к живому человеку, что речь в ней идет не о призраке, но о реально существовавшем старце, после которого сохранилась могила, да горсть скромных реликвий, да полицейская запись о телесном наказании.

Литература о Федоре Кузьмиче сравнительно невелика, что объясняется небольшим количеством данных, о нем сохранившихся. Одни исследователи (в числе которых имеются авторитетнейшие представители науки) отрицают тождество императора Александра I со старцем, другие (среди которых, к сожалению, затесались лица, способные только запутать и скомпрометировать весь предмет) склонны тождество это признать. В конечном счете, первым до сих пор не удалось вполне опровергнуть доводы вторых, а вторые не могут представить исчерпывающих и неопровержимых доказательств. Вопрос, таким образом, остается открытым, и каждый, кому случалось над ним задумываться, либо решает его для себя, подчиняясь лишь «внутреннему убеждению», либо не отваживается сказать ни да ни нет.

При таких обстоятельствах естественна и законна попытка, сделанная Львом Любимовым в его только что вышедшей книге «Тайна Императора Александра I» (изд. «Возрождение», Париж, 1938). Любимов поставил своею задачей разобраться в ранее опубликованных данных и по возможности собрать новые, ко-

торые помогли бы беспристрастному решению проблемы.

В первой части книги поставлен вопрос предварительный: существовали ли психологические предпосылки для превращения Александра I в Федора Кузьмича и вяжется ли такое превращение со всем умственным и душевным обликом императора? Психологический портрет Александра Павловича набросан Любимовым более или менее импрессионистически. В нем есть неясности и недоговоренности. Несколько слабо объяснены такие пункты, как переход от «прекрасного начала» царствования к аракчеевщине и непротивление развитию тайных обществ. В общем, однако, портрет жив, удачен и не оставляет сомнения в том, что автор прав, считая, что преображение Александра Павловича в Федора Кузьмича психологически было вполне подготовлено и возможно. Дело в том, однако, что именно из такой возможности и возникла легенда и что существование этой возможности не слишком оспаривается даже теми, кто считает, что уход императора фактически не состоялся. В истории Александра I трудно доказать не то, что он хотел уйти, а то, что он в самом деле ушел.

Во второй части книги Любимов знакомит читателей с главными доводами, до сих пор высказанными в защиту той и другой версии, а затем приступает к главной своей задаче: к изложению новых данных, которые ему удалось собрать в последние годы. Самая мысль — искать новых сведений об Александре I и Федоре Кузьмиче в эмиграции — не так неожиданна, как может показаться на первый взгляд. Именно в эмиграции находится немало лиц, по своему происхождению связанных с более или менее близкими участниками и свидетелями событий, легших в основу легенды. Любимов очень хорошо сделал, поставив своей задачей выскрести последние остатки того, что сейчас еще можно добыть если не из семейных архивов, которые почти все остались в России, то из семейных преданий. Произвести подобную работу непременно следовало, пока время для нее еще не упущено.

Надежды Любимова оправдались в том смысле, что поиски дали значительное количество неопубликованных сообщений. Другое дело — качество этого материала, который почти всегда весьма интересен,

порой приближается чуть ли не к сенсационности, но достоверность которого оказалась меньшей, нежели та, которая требуется в подобных случаях. Подробная критика сообщений, добытых Любимовым, заняла бы слишком много места. Говоря суммарно — они имеют характер необоснованный, отчасти даже фантастический. По-видимому, кроме естественной и неизбежной деформации материала при прохождении его по нескольким инстанциям от современников событий до наших современников, тут действовали и другие факторы, с которыми ныне все чаще приходится сталкиваться, когда дело идет о семейных преданиях: некритическое отношение самих информаторов к их сообщениям, а также неверно понятая семейная гордость, вызывающая у них стремление непременно выставить дедов и прадедов обладателями и хранителями важных государственных тайн. В результате получается, что показания, имеющие тенденцию доказать одно и то же, порой друг другу диаметрально противоречат. Так, например, по одним сведениям выходит, что еще император Николай I посвятил своего наследника в тайну ухода Александра I, а по другим — что император Александр II не только учредил комиссию для расследования этого вопроса, но и с недоверием отнесся к ее выводам, когда она пришла к убеждению, что Александр I и старец — одно лицо.

Общая тенденция сообщений, полученных Любимовым, такова, что они в большинстве случаев клонятся к установлению тождества между императором Александром I и Федором Кузьмичом. Чувствуется, что и сам автор книги душевно хотел бы принять именно эту версию. Но ни прежние исследования, ни материал, им самим добытый, не дают к тому достаточных оснований, и, тщательно разобравшись в старых и новых данных, Любимов в конечном счете имеет мужество признать, что тайна императора Александра I все еще остается тайной. Если возможность ее разрешения еще не утрачена, то такого разрешения приходится ждать от публикации документов, быть может еще существующих в советских архивах. В частности, выяснению истины в значительной степени помогло бы опубликование данных, добытых при вскрытии гробницы Александра I в 1921 году. Однако от советского правительства трудно ожидать, чтобы оно

опубликовало протокол вскрытия (буде вообще такой протокол существует). В особенности маловероятно, чтобы он был опубликован в том случае, если гробница оказалась пуста, то есть если легенда нашла себе подтверждение. Большевикам, разумеется, слишком невыгодно было бы признать, что один из русских венценосцев был носителем столь высокого духовного подвига. Поэтому приходится пожалеть о том, что никто из последних русских императоров не пожелал принять меры к окончательному разъяснению тайны. Если Александр I действительно стал Федором Кузьмичом, то никакой реальной политической опасностью такое известие давно уже не грозило. Напротив, оно могло лишь содействовать сближению царствующего дома с народом.

Возвращаясь к книге Любимова, я хотел бы рекомендовать ее вниманию читателей, которые в ней найдут талантливое и беспристрастное изложение данных, относящихся к самой таинственной и глубоко содержательной странице русской истории.

«НАЕДИНЕ»

В недавней своей статье о «Двадцати двух» поэтах я мало писал о Ладинском и Смоленском, потому что хотел лишь наметить их место среди авторов, издавших свои сборники в отчетный период, и схематически, в самых общих чертах, определить различие между их новой, послесимволистской, поэзией и поэзией З.Н.Гиппиус, которая неразрывно связана с эпохой символизма. Каждый из них заслуживает, однако, более обстоятельного отклика. Но так как о новой книге Ладинского в «Возрождении» уже своевременно писал Ю.В.Мандельштам, то на мою долю остается один Смоленский.

Вторая книга его стихов, изданная «Современными записками», зовется «Наедине», и это заглавие — самое неудачное из всего, что в ней есть. Формально к нему придраться нельзя: оно покрывает содержание книги, в которой действительно много говорится об одиночестве. Но ее тону, ее (позволим себе произнести затасканное, но неплохое слово) настроению оно резко и неприятно не соответствует. «Наедине» — слово спокойное, уютное. После него ждешь таких же спокойных, уютных стихотворных раздумий, в одиночестве же Смоленского ничего этого как раз и нет ни на иоту. Между заглавием и содержанием оказывается разлад, разрыв.

Любовь составляет основное содержание и ось книги. Любви посвящены в ней огромное большинство стихотворений, а те, которые касаются иных предметов, сохраняют легко ощутимую эмоциональную связь с основною темой.

Шесть лет тому назад, в статье о первой книге Смоленского (см. «Возрождение», №2410, от 7 января 1932 г.), я писал, что ему удалось с наибольшею сосредоточенностью и выразительностью передать то, что составляет основной фон переживаний не только у него, но и у весьма многих его поэтических сверстников: чувство обреченности, безвыходности, предсмертной тоски. Я тогда же указывал, что в общей системе переживаний Смоленского любовь занимает

место довольно значительное, но отнюдь не центральное: любовь ему служит прибежищем, в котором он ищет спасения или утехи, наркозом, которого действие не длительно. Я, наконец, подчеркивал, что при таких обстоятельствах самый объект любви для Смоленского, в конечном счете, несущественен, а потому и не получает конкретных индивидуальных черт.

В «Наедине» любовная тема не только пространственно расширилась за счет прочих, но и внутренно эволюционировала, захватив автора несравненно сильнее и глубже прежнего. Соответственно этому эволюционировал и объект любовных переживаний: он конкретизировался и индивидуализировался. Теперь уже нельзя сказать, что в стихах Смоленского «есть любовь, но нет возлюбленной». Можно было бы в точности определить ее образ, так же как восстановить последовательность событий, разрозненно отраженных поэтом в отдельных лирических отрывках. Это, однако же, вывело бы меня за пределы литературной критики. Мне приходится ограничиться установлением общего факта: любовь, составляющая тему новой книги, несмотря на всю свою относительную силу, по существу, осталась для Смоленского лишь заслоном от подавляющей его безнадежности. И если в печальном конце любовного эпизода можно обвинять объект любви, как это склонен делать Смоленский, то, конечно, и сам он повинен в том, что любовь была лишь созданием его эмоционального и поэтического творчества. В одном из лучших стихотворений он так прямо и говорит:

Уходи навсегда, исчезай без следа в темноте,
Из которой я вызвал тебя вдохновеньем и страстью,
Я не в силах тебя удержать на такой высоте...

Когда вдохновение ослабело или иссякло, любовь миновала, и поэт вновь очутился лицом к лицу со своим язвительным одиночеством, в той пустыне, которою мир ему представляется.

* * *

В одной из своих статей (по правде сказать — несколько демагогической по отношению к нашей об-

щей молодой аудитории) Г.В.Адамович меня обвинял в том, что я требую от литературной молодежи «здоровья», то есть здоровых чувств и бодрых переживаний, которых у нее нет и быть не может, ибо она брошена судьбой в нездоровый мир. Я хотел бы воспользоваться книгой Смоленского, чтобы ответить на это обвинение — тяжкое, ибо оно есть обвинение в жестокой человеческой несправедливости и в критическом недомыслии.

Я очень люблю поэзию Смоленского, и если сейчас не высказываю особых похвал его новому сборнику, то лишь потому, что о стихах, вошедших в «Наедине», мне много раз приходилось писать, когда они появлялись в журналах, и на эти короткие, но частые отзывы я истратил весь запас «комплиментов». Между тем по своему содержанию, по характеру эмоций и мыслей, управляющих творчеством Смоленского, это творчество — как раз — одно из наименее «здоровых» и «бодрых». Выходит, что я как будто несправедлив даже вдвойне: несправедливо прощаю Смоленскому то, в чем несправедливо (и неумно) упрекаю других.

В действительности, конечно, дело обстоит иначе. Никаких требований, касающихся миропонимания или мироощущения, я ни к кому не предъявляю и предъявлять не считаю себя вправе, потому что я не духовник и не цензор, а критик. Случается, что я не отказываю себе в естественном желании выказать свое несогласие с тем или иным автором по тому или иному общему вопросу, но сужу и оцениваю я единственно со стороны художества. Духовными болезнями я никого не попрекаю: не потому, что вместе с Адамовичем уверен, будто без них сейчас обойтись нельзя, а потому, что врачевание душ не входит в мою критическую компетенцию. Если я чего требую, то это — не личного душевного здоровья авторов, а здорового искусства: разница колоссальная и понятная всякому. Конечно, могут меня спросить: может ли из больной души возникнуть здоровое искусство? На этот вопрос отвечаю: может, если душа больна не насквозь, если здоровым остался в ней тот участок, который управляет художественной деятельностью. Требовать здоровья на *этом* участке я вынужден с тем же сознанием внутренней правоты, с каким балетный критик может

требовать, чтобы танцовщица не хромала, а музыкальный — чтобы у скрипача был слух. Авторов так называемых человеческих документов я упрекаю совсем не в том, что они больные *люди*, а в том, что они больные *писатели*, ибо неправильно себе представляют задачи и средства литературы. И я сильно подозреваю, что Адамович, нападая на меня, отстаивает право на болезнь не только для людей, но и для писателей и для литературы вообще, — потому что и этот развал, и этот упадок чем-то ему импонирует.

Общее мировоззрение Смоленского, конечно, болезненно. Но его художественное мировоззрение, то, которое одно непосредственно подчинено критике, — здорово. Смоленский отчетливо сознает границу между искусством и тем, что не есть искусство: его поэзия не претендует заменить молитву, но и не соскальзывает в человеческий документ. В его поэзии правда жизненная, человеческая подчинена законам художественным. Его переживание, оставаясь личным, всегда объективировано, доведено до сознания читателя путем специфически художественных приемов, в свою очередь подчиненных известному эстетическому расчету, известной поэтической экономике. Вполне понимаю, что того же Адамовича Смоленский должен раздражать, ибо Адамович, по-видимому, все более склоняется к мечте о преодолении искусства, о выходе к тому, что «выше искусства», — через плохое искусство.

Нельзя забывать, однако, что в поэзии все сопряжено с опасностью. Не избежал ее и Смоленский. Стоя на почве очень верной поэтики, он следует ей, быть может, слишком прямолинейно. Отсюда — его преувеличенное стремление к законченности, к стройности, нередко приводящее его к затянутости в какой-то эстетический корсет. Отсюда — некоторая напрасная красивость его стихов, порой переходящая в красивитость, в щегольство, способное отчасти даже подорвать доверие к его искренности. Эту черту заметил в нем Адамович — и был не совсем прав только в том, что слишком преувеличивал ее значение и то место, которое она занимает в поэзии Смоленского.

Вторая опасность (до некоторой степени связанная с первой) заключается в том, что, имея в руках верную, но не им созданную поэтику, Смоленский, так сказать, от добра добра не ищет. Он живет на процен-

ты с капитала, не стараясь развить предприятие, не отваживаясь на новые пути. Отсюда — налет какого-то тайного внутреннего благополучия, столь не идущего к неблагополучной его тематике. Этим недостатком грешат все современные поэты, но большое дарование Смоленского сильнее его обязывает, чем многих других. Следует пожелать, чтобы он обновил приемы своего творчества, обретя столь же здоровую, но более оригинальную, новую, независимую поэтику. Конечно, уже и сейчас его ни с кем не смешаешь — по голосу, по интонации. Но школа его пения — не его собственная. В его стихах очень много мастерства, но для того, чтобы стать мастером, ему недостает творческой инициативы, того беспокойного искания, по которому мастер познается даже и в самых стройных своих созданиях.

ТЕАТР СТАНИСЛАВСКОГО

Мне было лет восемь, я лежал в оспе и слушал в полубреду разговоры о том, что в Охотничьем клубе, куда однажды возили меня на елку, какой-то Станиславский играет пьесу «Потонувший колокол» — и там есть русалка Раутенделейн и ее муж, Водяной, который все высовывается из озера, по-лягушачьи квакает «брекекекекс» и кричит: «Раутенделейн, пора домой!» — и ныряет обратно, а по скалам скачет бес, который закуривает папиросу, чиркая спичкою о свое копыто. После того еще несколько лет до меня доходили рассказы о затеях и новшествах этого странного Станиславского, пока, наконец, не узнал я, что вскоре он открывает в Каретном ряду свой театр со странным названием — «Художественно-Общедоступный». Театр открылся. Все только и говорили, что о поставленной в нем пьесе «Царь Федор Иоаннович». Газеты были полны статьями о ней. Мне дали рубль на билет, но попасть в этот общедоступный театр оказалось не так-то общедоступно: мне удалось раздобыть билет только, должно быть, на пятнадцатое или двадцатое представление.

Это было в ноябре 1898 года. Мне было двенадцать лет, но я был заправским театралом. Я уже видел в Малом театре не то «Ричарда III», не то «Макбета», я видел Ермолову в «Орлеанской Деве». Я знал, что такое трагедия: это — плащи, шпаги, латы, сияющие, как зеркала, это — руки, судорожно сжимающие рукоять кинжала, это — не люди, а страшные существа, голосом покрывающие раскаты грома, живущие среди ужаса и сеющие вокруг себя ужас. Когда же раздвинулся (а не ушел в небеса) серый занавес Художественного театра, я вдруг увидел обыкновенных людей: царя с незначительным лицом, похожим на печеное яблоко, степенную симпатичную царицу, ее несимпатичного брата. Таких людей (только в других костюмах) я видел вокруг себя каждый день. И когда появилась М.Ф.Андреева — княжна Мстиславская, — все кругом зашептали: «Какая хорошенькая! Что за ямочки на щеках! Ах, прелесть!» Все было обыкновенно, просто,

почти уютно. И я, который в трагедиях испытывал только ужас и потрясение, на этот раз понял все, что происходило между этими людьми. Но трагедии не было: она осталась в Малом театре.

Спору нет — детским впечатлениям цена не велика. С другой стороны, и Алексей Толстой — не Шекспир, даже не Шиллер: трагедийного пафоса в нем немного. Но в том-то и дело, что детские впечатления только подтвердились, когда Художественный театр взялся за Шекспира: в «Юлии Цезаре» он так же соскользнул в археологию, как в «Царе Федоре Иоанновиче», как в «Смерти Иоанна Грозного», как в пушкинском «Борисе Годунове». Это скольжение признал и сам Станиславский в своих воспоминаниях. По-видимому, он считал, что причина была в актерской неопытности, в неумении. На самом деле она лежала глубже: артисты Художественного театра не умели и никогда не научились играть трагедию, потому что трагедия не умещалась в их мироощущении. Не только отдельным актерам, но и всему театру в целом трагедия всегда была не по плечу, не по голосу, не по размаху. Чем более трагедийного элемента было в пьесе, тем слабее она удавалась. Поэтому «Царь Федор» вышел лучше «Смерти Иоанна Грозного», «Смерть Иоанна Грозного» — лучше «Бориса Годунова» и «Борис Годунов» — все-таки лучше «Юлия Цезаря».

Именно потому, что театр не обладал ни внутренним тяготением к трагедии, ни даже чувством трагизма, он всякий раз уклонялся от разрешения тех творческих проблем, которые прямо подсказывались подлинным содержанием пьесы, и от центральной, трагедийной линии уходил на какую-нибудь боковую, которая и получала преобладающее значение во всей постановке. В перечисленных пьесах такой линией была археологическая, историко-бытовая. В так называемом «Пушкинском спектакле» («Каменный гость», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») — живописная. В «Гамлете» философическая проблематика Шекспира принуждена была уступить место чисто формальным постановочным исканиям Станиславского и Гордона Крэга, и вся благородная кровь Шекспировых героев оказалась пролитой за то, чтобы декорации были заменены ширмами, а мебель кубиками.

Так же как трагедия, Художественному театру не

давалась фантастика. «Снегурочку» он поставил одновременно с Новым театром, где подвизались молодые, но не лучшие силы Малого. В постановке Нового театра было вдоволь банальщины, слащавости и дешевки. В Художественном все было ново и благородно. Но казенные артисты каким-то чудом сумели сохранить главное: веяние волшебства, дух сказки — как раз все то, что у художественников опять было подменено бытом и археологией, ибо в Художественном театре в сказку не верили и ее не чувствовали, как не чувствовали трагедии. Правда, уже «Синяя птица» удалась лучше «Снегурочки», но и «Синей птице» (да простится мне эта дерзость!) далеко было до «Сна в летнюю ночь», когда-то поставленного в том же Новом театре лубочно, безвкусно и все-таки волшебно, как Художественный театр никогда ничего не ставил.

То, что Художественный театр делал с трагедией и фантастикой, было, конечно, снижением жанра, то есть неверным подходом к пьесе и в этом смысле неудачей. Та же судьба постигала и пьесы с более или менее отвлеченным, философским содержанием. В «Ревизоре» был сделан ряд весьма интересных находок, но в трактовании пьесы театр не вышел за пределы традиции, сведя символическую комедию Гоголя на сатирическую и опять-таки на историко-бытовую линию. Эта ошибка осталась несознанной. Зато Станиславский понял и признал в своих воспоминаниях, что символические пьесы Ибсена оказались театру «не по силам», потому что он не сумел «познать и впитать в себя их духовное содержание». Говоря точнее — ошибка заключалась в том, что идейное содержание пьесы как целого оставалось непонятым, дробясь и размениваясь на психологическое и лирическое содержание отдельных ролей. Пьесы Леонида Андреева («Жизнь человека», «Анатэма») театру удавалось понять лучше, но они сами были плохи.

* * *

Понимание своих недостатков и умение мужественно в них признаваться составляли главную и лучшую черту в художнической личности Станиславского. Второй, столь же важной и высокой, чертой было в

нем неутомимое стремление к новизне. Именно эти два свойства дали ему возможность самые недостатки театра обратить на пользу, в ошибках и промахах найти такие здоровые начала, на которых можно было построить успехи.

В театральной критике не раз было высказано такое мнение, будто своим стремлением к ансамблю Художественный театр прикрывал отсутствие крупных артистических сил. Это несправедливо и неверно. Достаточно назвать такие имена, как Артем, Германова, Качалов, Книппер, Лилина, Лужский, Москвин, Вишневский, Самарова. Если, как я уже говорил и как признавал сам Станиславский, театру оказывались не по плечу слишком высокие театральные жанры, то в этом было повинно не отсутствие и не пороки индивидуальных дарований, а общее мироощущение театра, подсказанное средой и эпохой. Интеллигентский страх перед «позой» и глубокий скептицизм — вот что заставляло театр снижать трагедию и подрезать крылья фантастике. Отсюда возникало скольжение на бытовую линию, а бытовая линия неосуществима иначе, как при помощи ансамбля. До тонкости разработанный и изученный ансамбль стал, в свою очередь, инструментом, на котором Художественный театр научился разыгрывать то, что зовется затасканным и опошленным словом «настроение», но что и было, и сохранилось в памяти как одно из его самых ценных и прекрасных открытий.

То же мировоззрение понудило Художественный театр снять трагического героя с котурн и увести сказочного из сказки, а персонажа символической драмы (слишком абстрактного носителя абстрактных идей) как бы довоплотить, вочеловечить, приблизить к быту и наполнить психологическим, а не только идейным содержанием. Такая задача вплотную подвела к усиленной и тончайшей разработке психологического материала, то есть прежде всего к отказу от штампованных навыков пресловутого «нутра», а затем — к благородному и вдумчивому лиризму, который, как и «настроение», сделался одной из лучших и характернейших черт Художественного театра. Из той же разработки психологического материала возникло стремление по-настоящему связать внутренний облик изображаемого лица с внешним, то есть к целому ряду

драгоценных находок в области грима, костюма, речевых и мимических особенностей. Характерная подробность: в обыденной речи артисты Художественного театра умели найти и передать сложнейшие оттенки, но речь высокого лада им не давалась. Никто из них, кроме М.Н.Германовой, не умел читать стихи. Этого мало: случалось, что они, ради стилистического снижения, брали на себя смелость изменять текст — даже пушкинский. В «Моцарте и Сальери» слово «музыка» (с ударением на втором слоге) было везде заменено словом «искусство».

Снижение высоких жанров было, конечно, искажением их; строго говоря, это искажение не искупалось ни побочными задачами, которые в своих постановках разрешал театр, ни тем возвышенным артистизмом, который ему никогда не изменял — даже в неудачах. Зато и обратно: ни «настроение», ни лиризм, ни психологические нюансы, ни даже те бытовые симфонии, которые Художественный театр разыгрывал с таким мастерством, в пьесах этого стиля не находили себе настоящего применения. Все свои достижения театр получил возможность полностью показать и развернуть в пьесах Чехова. Уже «Чайка» так впору пришлась по театру, словно нарочно для него была писана. Впоследствии Чехов и в самом деле писал для Художественного театра, но и тут он ни на иоту не должен был приспособляться, потому что он и театр Станиславского были подготовлены друг для друга всем ходом художественных и общественных событий, всеми тогдашними обстоятельствами русского искусства и русской жизни. Допустимы различные степени в оценке Чехова-драматурга. Однако несомненно, что за весь предыдущий век история не только русской, но, вероятно, и западной сцены не знала более совершенного сочетания автора и театра, нежели то, которое обнаружилось в чеховских постановках Станиславского. Вот почему эти постановки и останутся навсегда лучшим лавром в венке Художественного театра и поистине незабвенным воспоминанием для всех, кому посчастливилось их видеть.

Найдя в Чехове самый подходящий материал для применения своих открытий (из которых я, разумеется, упомянул далеко не все) и до конца их сознав и усовершенствовав благодаря тому же Чехову, Художествен-

ный театр, в сущности, высказал себя полностью. Недаром его лучшими постановками оказались те, на которые ему в той или иной степени удалось распространить тональность чеховских спектаклей: таковы пьесы Тургенева, отчасти Гамсуна. В конечном счете, пожалуй, можно сказать, что пьесы, поставленные Художественным театром, тем более удавались, чем их авторы были ближе к Чехову по духу и стилю.

* * *

О Художественном театре уже написаны и еще будут написаны многие томы: его значение было огромно для России и велико за границей. Эта статья — лишь случайные и наскоро набросанные воспоминания зрителя, взволнованного известием о кончине того, кем был создан и вдохновлен театр, составивший эпоху в жизни русского искусства и в духовной жизни многих его современников. 25 октября 1917 года было для русской интеллигенции тем же, чем для дворянства было 14 декабря 1825 года. Художественный театр, отразивший столь многие черты этой интеллигенции и со своей стороны оказавший на нее глубокое влияние, в день октябрьского переворота очутился на смертном одре. С тех пор тянулась лишь его двадцатилетняя агония. Последний вздох Станиславского был и его последним вздохом. То, что еще существует и будет существовать под именем (впрочем, отчасти уже измененным) Художественного театра, есть лишь его «неживое подобие»: год тому назад мы в этом убедились воочию. Орденоносный МХАТ имени Максима Горького уже не равен Художественному театру ни по эстетическому уровню, ни даже по самой своей художественной морали. Театр Станиславского был учителем и образцом неуклонного, бескорыстного и независимого служения искусству. Сам Станиславский таким и остался до последнего дня. Но он имел несчастие присутствовать при умирании своего детища.

«УМИРАНИЕ ИСКУССТВА»

Общеизвестно, что книги русских писателей-эмигрантов редко находят себе иностранных, в частности — французских издателей, а если находят, то с великим трудом и не сразу. С книгою В.В.Вейдле «Умирание искусства» случилось обратное: ее французский перевод (под заглавием «Les Abeilles d'Aristée») на целый год опередил появление русского подлинника.

Если бы мы вздумали просто выписать имена писателей, художников, музыкантов, архитекторов, упоминаемых автором, такой список занял бы, вероятно, целый столбец этого фельетона, а то и больше. Своего читателя Вейдле заставляет совершить целое кругосветное путешествие в области современного искусства. Таким образом, выводы, к которым он наконец приходит, отнюдь не покоятся на случайных, разрозненных впечатлениях да на авторской интуиции. К несчастию, они очень широко, обстоятельно и подробно документированы. Говорю — к несчастью, потому что выводы эти нам открывают трагическое состояние всего современного искусства. Еще трагичнее то, что читатель, убежденный доводами автора, невольно задумывается о будущем, но и там не видит того единственного просвета, на который еще надеется или хочет надеяться сам Вейдле. Можно бы сказать, что наш проводник, в противоположность Дантову, заставив припомнить рай и проведя сквозь чистилище, покидает нас в преддверии ада.

Не отсутствие дарований, не упадок мастерства приводит Вейдле к его мрачным выводам. Напротив, он отмечает большое количество высокоодаренных художников во всех областях нынешнего искусства. Что до мастерства — оно порой достигает изощренности совершенной. Дело вообще не в качественном уровне, который принадлежит к явлениям случайным и преходящим. Качественный уровень современной «продукции» во всех областях искусства мог бы быть и ниже, чем он есть, и все-таки могло не быть оснований для той тревоги, которую нам внушает общее состояние современного художества. Его упадок имеет

признаки и причины несравненно более глубокие и органические.

Как уже было указано выше, Вейдле анализирует одну за другой все отрасли современного искусства. В каждой из них он, разумеется, обнаруживает процессы, специфические именно для нее. Однако уже в начале книги, на страницах, посвященных современному роману, он устанавливает факт, общий для всех отраслей, парализующий их поочередно. Заключается он в иссякновении того, что по-немецки зовется Dichtung и не совсем покрывается русским словом «вымысел». Иначе говоря — в иссякновении у художника той мифотворческой способности, благодаря которой действительность преображается в искусство. Этот паралич преображающего начала естественно вызывает в художнике неверие в его собственные возможности, из чего автоматически возникает стремление художника заменить вольный вымысел «более или менее искусно камуфлированной действительностью», то есть биографией или автобиографией, дневником, письмом или иным видом документа, а иногда и собранием документов (так называемый «монтаж», который одно время был широко распространен в советской и в американской литературе; заметим, кстати, что вполне «монтажные» приемы уже лет тридцать тому назад появились в живописи). Непреображенная действительность, становясь тканью произведения, делает его не законченным созданием, а как бы полуфабрикатом и, сверх того, механизирует самый процесс творчества. Признаки этой механизации Вейдле обнаруживает даже у лучших мастеров нового романа — у Пруста, Джойса, Германа Броха. Не отрицая их удач, он все же считает такие удачи не более как счастливыми случайностями, чудесными победами таланта над теоретически непреодолимыми заблуждениями.

Иссякновение мифотворческой способности, способности к преображению действительности, Вейдле вполне справедливо объясняет упадком религиозного отношения к миру у современных художников. Искусство не есть религия, смешивать их нельзя и не до́лжно, но «всеми своими корнями оно уходит в религию», и если в настоящее время оно гибнет, то это происходит «от длительного отсутствия религиозной одухотворенности, от долгого погружения в рассудочный,

неверующий мир», основной принцип которого есть механический детерминизм.

Ряд страниц посвящает Вейдле примерам того, с какими мучительными усилиями современное искусство ищет выхода из своего трагического положения. Быть может, эти страницы — лучшие, самые значительные в его книге. Они исполнены не только знания, проницательности, ума, но и сильного чувства. Именно они делают особенно убедительным заключительный вывод автора — о том, что искусство может спастись лишь в том случае, если сумеет восстановить свою связь с религией.

Тут мы, однако, подходим к важнейшему обстоятельству, которое, разумеется, отнюдь не ускользнуло от автора «Умирания искусства», но на котором он, может быть, недостаточно остановился.

«В своих произведениях художник отражает свою эпоху». Эта аксиома обрастала всяческим вздором на протяжении нескольких десятилетий, но не перестала быть аксиомой. Дело, конечно, не в том, что Онегин отверг любовь Татьяны потому, что был уже человеком капиталистической, а не феодальной поры. Дело в том, что сам Пушкин, который (по крайней мере в первую половину своей литературной жизни) был неверующим, еще дышал воздухом эпохи, которая опять-таки уже не была религиозной в полном смысле слова, но все еще сохраняла известные традиции религиозного мира. Таким образом, Пушкин, не только помимо своих религиозных воззрений, но отчасти и вопреки им, успел еще воспринять то религиозное переживание искусства, без которого никакой талант не дал бы ему возможности стать тем, чем ему суждено было стать.

Пример Пушкина — не только не случайный, не единичный, но напротив — типический. Не будем слишком строги к девятнадцатому столетию: оно и позже еще сохраняло в себе достаточно если не религиозного жара, то религиозной теплоты, чтобы согреть и сохранить души замечательных художников. Может быть, именно потому Россия, а не Западная Европа дала Достоевского, Гоголя, Толстого, что воздух ее охлаждался медленнее.

В «Умирании искусства» прекрасно прослежена история постепенного разрыва между искусством и

религией. Однако еще лет двадцать пять тому назад, до европейской войны, эта книга вряд ли могла бы появиться, а если б и появилась, то была бы скорее пророчеством, нежели изображением действительного, уже существующего положения вещей. Недаром именно послевоенное искусство послужило Вейдле не только главным источником его аргументации, но и непосредственным вдохновителем. Это потому, что только в послевоенные два с половиной десятилетия художник наконец оказался вполне окружен холодом стратосферической атмосферы, где религиозного кислорода, необходимого его легким, уже почти нет.

Огромное большинство современных художников само уже состоит из людей сознательно или бессознательно неверующих (ибо как бывают верующие, не сознающие или не признающие своей веры, так бывают и неверующие, которым кажется, будто они еще веруют; первых становится все меньше, вторых — все больше). Однако и неверующие, и верующие сейчас в равной мере переживают кризис своего искусства, в равной мере испытывают растерянность и одинаково впадают в эстетические заблуждения, характерные для атеистической эпохи. Объяснить это можно лишь тем, что и верующий художник не остается невредим среди общей катастрофы. Он задыхается вместе с неверующим. Как к человеку к нему, несомненно, еще применима формула Баратынского:

И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал.

Но как художник он все-таки обречен, ему спасения нет. Для того чтобы найти общий язык с народом, с «массами» (язык, ему совершенно необходимый, несмотря на все басни о башнях из слоновой кости), он вынужден приспособлять свою эстетику к их безбожному мировоззрению, то есть ее разрушать, потому что безбожной эстетики не существует. Книга Вейдле кончается прекрасными словами: «От смерти не выздоравливают. Искусство — не больной, ожидающий врача, а мертвый, чающий воскресения. Оно восстанет из гроба в сожигающем свете религиозного прозрения, или, отслужив по нем скорбную панихиду, нам придется его прах предать земле». Понимать эти слова необ-

ходимо, однако, в том смысле, что религиозное прозрение должно совершиться не внутри самого искусства, а прежде всего — в мире, его окружающем.

К сказанному хотелось бы мне еще кое-что добавить. Упадок не только любви (что уж о ней говорить!), но и простого любопытства к искусству сейчас очевиден. Причины его довольно глубоки, они прямо касаются той же религиозной темы. Дело в том, что даже и безбожное искусство все в той или иной мере живет навыками, унаследованными от минувших, религиозных эпох. Эти навыки, которые оно может искажать, но от которых не может отказаться, не соответствуют и, естественно, не могут соответствовать запросам последовательно безбожной массы, лишенной того художественного опыта, который еще тлеет в сознании безбожного художника (непоследовательного в своем безбожии, поскольку он еще все-таки остается художником). Отсюда — разочарование массы в современном искусстве, ее желание иметь какое-то другое, потому что она еще что-то помнит о нем и не сознает только двух вещей: во-первых — что искусство, которое она хотела бы получить, в действительности неосуществимо, во-вторых — что никакое искусство, в сущности, ей не нужно до тех пор, пока она сама не научится его созерцать. Созерцание же такое требует предварительного религиозного возрождения. Не только христианин, но и дикарь, умеющий веровать своему размалеванному обрубку, восприимчивее к искусству, нежели «средний европеец» нашего времени.

«КАЗАКИ»

В конце 1920 года, в Петербурге, перечитывал я Толстого. Я начал с «Анны Карениной», перешел к «Крейцеровой сонате», потом к «Смерти Ивана Ильича», «Холстомеру», «Хозяину и работнику» и т.д. Словом, читал не в хронологическом порядке, а в случайном, по прихоти. Дойдя до «Казаков», я был немало смущен и даже сконфужен, потому что припомнил, что эту повесть читал только один раз в жизни, когда был в шестом классе гимназии, то есть лет пятнадцати от роду. Воспоминания о ней сохранились у меня самые поверхностные и смутные. Таким образом, выходило, что, в сущности, я не читал ее вовсе. Естественно, моим первым намерением было прочесть ее тотчас же, — но тут мне пришло в голову, что этим конфузным пробелом можно воспользоваться для некоего эксперимента. Я решил не читать «Казаков» сейчас, а сделать из них для себя нечто вроде литературного заповедника, которого не касаться еще долго, чтобы впервые прочесть через много лет, быть может — в старости.

Что мне мог дать такой опыт? Я исходил из того положения, что каждое отдельное произведение классика нами невольно воспринимается в общей массе его творчества, вследствие чего отчасти притупляется непосредственность *впечатления*. Вот я и рассчитывал, что чем позже прочту «Казаков», тем большего, может быть, достигну отрыва этой повести от общего своего представления о Толстом — и, следовательно, получу от нее наиболее непосредственное впечатление при наличии наиболее развитого собственного понимания. Еще я надеялся, что, быть может, на старости лет мне будет легче не заметить того ореола, которым в нашем сознании окружены даже и ранние, юношеские писания великих художников, — и, при некотором самогипнозе, взглянуть на «Казаков» так, как если бы передо мною было произведение молодого, неизвестного автора. Мне любопытно было, сумею ли я различить в нем черты будущего гения. Таким образом, я мечтал подвергнуть испытанию свое беспристрастие и свою

проницательность, разумеется — насколько это окажется возможным.

С тех пор прошло девятнадцать лет. На днях, зимним вечером, очутившись один в деревенском доме, не без волнения взял я с полки «Казаков» и прочитал их не отрываясь. Удался ли мой опыт? И да и нет.

Удался — потому что я без труда увидел, что повесть писана очень сильной, настойчивой, но еще неопытною рукой. Обнаружились небольшие длинноты и повторения в описаниях казачьего быта. Вся двадцатая глава (блуждания Оленина по лесу, перед тем как он попадает к кордону) оказалась не слишком связана с сюжетом: весьма нужная автору, который в ней выразил сильные и важные для него мысли и чувства, она гораздо менее нужна читателю и, прекрасная сама по себе, вероятно, только выиграла бы, если бы была перенесена в другое произведение. Приведя героя на ночной праздник (гл. XXXV и следующие), автор не очень сумел поместить его в этих массовых сценах. Главное же — вступительная глава слишком открыто носит характер пролога; глубоко связанная с идеей повести, она не имеет с нею достаточной стилистической связи и потому как бы отваливается. Все кажется, что она приписана позже. Возможно, что оно так и было. Авторский промах тут заключается, конечно, не в том, что писатель, закончив рассказ, вернулся к началу, — а лишь в том, что он не сумел это скрыть от читателя.

Как уже сказано, я старался, читая, забыть, что передо мною — Толстой. И, поскольку дело шло о таких вещах, как архитектоника повести, это мне удавалось. Но изъять «Казаков» из историко-литературной перспективы, прочесть ее как современную вещь оказалось невозможно, и вовсе не потому, что ее действие приурочено к сороковым годам прошлого столетия: такое приурочение могло бы встретиться и у современного автора. Перед нами была бы историческая повесть. Но нет, «Казаки» отодвинулись от меня в прошлое по иной причине, и очень скоро: как только я в них увидел прямое стилистическое воздействие лермонтовской прозы и идейную перекличку с пушкинскими «Цыганами». И то и другое, опять-таки, было бы возможно и у нынешнего писателя, но, разумеется, носило бы характер нарочито избранной позы, созна-

тельного литературного приема, архаизации. В «Казаках» же Пушкин и Лермонтов восприняты с той непосредственностью, которая дается только хронологической близостью к источникам влияния. Передо мной очутился не новый, а очень старый автор, — с этим сознанием я уже не мог бороться, и в этой части мой эксперимент провалился. Зато я с живой радостью, точно при встрече с другом, увидел в Толстом не упрямого яснополянского сектанта, скажем, девяностых или девятисотых годов, не старшего моего современника, а человека, еще вполне реально переживающего литературные и идейные проблемы пушкинско-лермонтовской поры: младшего современника Пушкина и Лермонтова, каким он и был бы в действительности, если бы не Дантес и Мартынов.

Общее между «Казаками» и «Цыганами» начинается уже с параллельности их заглавий. Общая и основная ситуация главных персонажей: Оленин в казачьей деревне — такой же чуждый и беспокойный представитель цивилизации, как Алеко в цыганском таборе. Конфликт, возникающий между пришельцем и окружающей средой, в «Казаках» мотивирован любовью Оленина к Марьяне, как в «Цыганах» — любовью Алеко к Земфире. Сама Марьяна — такая же «прелестная дикарка», как Земфира: различия между ними не слишком существенны и возникают из различия этнографического. Дядю Ерошку, через которого Оленину многое открывается в психологии и в жизненном укладе казаков, с точки зрения места, занимаемого им в повести, можно рассматривать как очень своеобразный вариант Старого цыгана.

Толстой начал писать «Казаков» в 1852 году, всего лишь через двадцать восемь лет после того, как были написаны «Цыганы». Сама проблема «Цыган» была для Толстого еще вполне современной, вполне живой, и в своей повести он не подражает «Цыганам», не просто заимствует исходное положение пушкинской фабулы, а очень серьезно и вдумчиво *отвечает* Пушкину. И я бы сказал, что в этой серьезности именно и заключается смысл ответа.

Столкновение Оленина с казаками протекает не так, как столкновение Алеко с цыганами, но кончается одинаково: цивилизованный гость принужден покинуть общество первобытных хозяев. Таким образом,

по существу, Толстой с Пушкиным не расходится, вместе с ним следуя Руссо и осуждая пороки цивилизации. Весь толстовский ответ Пушкину заключается лишь в глубоком различии того, как общий сюжет трактован. Казак Лукашка, соперник Оленина, погибает на одной из последних страниц повести, но это происходит вне прямой связи с основной фабульной линией. История самого Оленина и его любви заканчивается отъездом, в котором Толстой словно бы нарочно подчеркивает самые обыденные черты. Дядя Ерошка не изгоняет его торжественно, как Старый цыган изгоняет Алеко, а выпрашивает у него на прощание ружье. Он даже целует Оленина мокрыми губами, говоря: — Мурло-то, мурло-то давай сюда. — Толстой придает событиям нарочито обыденное течение. Всем ладом, всем строем своей повести он сознательно снижает все то, что у Пушкина дано в поэтически приподнятом тоне. Он как бы сознательно возвращает события из романтического мира в реалистический, преобразуя трагедию в драму, снимая героев с котурн, тщательно разрабатывая их психологию, которая у Пушкина, в сущности, заменена романтическою «игрой страстей». В конце концов толстовская повесть, уступая пушкинской поэме в блеске, в стройности плана, вообще в мастерстве, рядом с нею выигрывает во всем, что касается внутренней правдивости, человечности, может быть — вдумчивости. Пожалуй, можно бы сказать, что правды и человечности в «Казаках» настолько же больше, чем в «Цыганах», насколько в «Борисе Годунове» их больше, чем, например, в трагедиях Озерова. Тут Толстой так же опережает Пушкина, как Пушкин опередил своих предшественников-драматургов. Заметим, что в тот год, когда Толстой задумал «Казаков», ему было ровно столько же лет, сколько Пушкину, когда тот писал свою поэму.

Напрасно, однако ж, мы стали бы сводить все дело к эволюции литературных форм, к смене эпох и школ. Сама эта эволюция, наличность которой отрицать не приходится, имела в Толстом глубокую нравственно-философскую базу. Руссоистская тема, проблистав в «Цыганах» роскошным романтическим фейерверком, у Пушкина сгорает бесследно. Пушкин к ней более не возвращается. Вероятно, не будет ошибкою предположить, что и первоначально он к ней

обратился (не только в «Цыганах», но и в «Кавказском Пленнике») не столько под влиянием самого Руссо, сколько вследствие увлечения романтическим экзотизмом, отчасти связанным с впечатлениями колонизационной эпохи. Для Толстого, напротив, тема Руссо была существенно важной. Она была одним из отправных пунктов того духовного процесса, который в Толстом, в отличие от Пушкина, уже не останавливался никогда, на протяжении всей его жизни, и который привел его к тому, что зовется толстовством.

Тут подхожу я вплотную к тому пункту, в котором мой опыт решительно не удался. Как ни старался я забыть, что читаю Толстого, — я все время видел перед собой его образ, начиная с первых страниц и даже в особенности под их воздействием. В этой вступительной главе, о которой выше я говорил, что она стилистически оторвана от основного текста повести, сказался, однако, уже весь будущий Толстой. Эти проводы уезжающего Оленина написаны уже с таким внутренним напором, который даже не вполне отвечает тому сравнительно небольшому душевному опыту, который герою суждено извлечь из его кавказского приключения. Здесь из-за лица Оленина уже как бы выглядывают лица Левина и Нехлюдова, за этою сценой маячат образы «Утра помещика», «Анны Карениной», «Воскресения». Эти страницы уже неразрывно связаны с другими, которые суждено написать будущему Толстому — суровой, неукротимой рукой проповедника, безжалостного к другим и к себе самому. И я не пожалел о том, что так долго не знал «Казаков», потому что чтение этих юношеских страниц Толстого впервые и с необычайною ясностью мне открыло всю его необыкновенную цельность, всю монолитность его собственного образа. Я окончательно убедился в том, что раньше лишь смутно предполагал: искусство Толстого совершенно неотделимо от его учения, понять (и, следовательно, оценить) это искусство по-настоящему можно только в прямой, тесной связи с его нравственно-философской проповедью. Все попытки, разделив Толстого на художника и проповедника, принять первого и отвергнуть второго, суть не что иное, как смесь непонимания с лицемерием. Учиться «мастерству» Толстого, «стилю» Толстого, «приемам» Толстого нельзя иначе, как учась в то же время его мировоззре-

нию, потому что и «мастерство», и «стиль», и «приемы» — все в нем этим мировоззрением обусловлено, на этом мировоззрении держится. Нельзя быть «учеником» Толстого, закрывая глаза на личность учителя, отвергая его учение как наносную блажь. Нельзя воспринять и повторить литературный опыт Толстого, не приняв его опыта духовного. Всякие попытки писать «как Толстой», не чувствуя и не живя «как Толстой», — либо пошлость, либо глупость, либо то и другое вместе. «Учиться писать» у Толстого, не учась у него жить и от природы не имея в себе того главного дара, который сделал Толстого Толстым, дара духовного подвига, — напрасно и безнадежно, противно или смешно.

БОГДАНОВИЧ

С некоторых пор в советской России повелся обычай справлять литературные поминки во многих случаях, когда о настоящем, полном юбилее не может быть речи. Сейчас, когда литературная осведомленность пришла в упадок по обеим сторонам рубежа, когда настоящее так скудно, а каждая светлая страница прошлого так драгоценна, эта идея кажется мне удачной.

На днях исполнилось сто девяносто пять лет со дня рождения Ипполита Федоровича Богдановича: он родился в Малороссии, в местечке Переволочном, 23 декабря 1743 года по старому стилю, то есть по новому, с тогдашней разницею в одиннадцать дней, — 3 января 1744-го. Одиннадцати лет он был отвезен в Москву для учения. Обучался в Математической школе, но вскоре каким-то образом пристрастился к театру. Было ему лет семнадцать, когда он отправился к Михайле Михайловичу Хераскову, бывшему тогда директором Московского Театра, с просьбой принять его в число актеров. В актеры он не попал, но с Херасковым, несмотря на разницу лет, подружился и под его влиянием стал писать стихи. Автор «Россиады» даже поселил его у себя.

Сердечная простота была и навсегда осталась его отличительною чертой. «Осьмнадцати лет, — говорит его биограф, — он казался еще младенцем в свете; говорил, что думал, делал, что хотел; любил слушать умные разговоры и засыпал от скучных. К счастию, поэт жил у поэта, который требовал от него хороших стихов, а не рабского соблюдения светских обыкновений... Богданович от искренности своей казался смелым; но если слово его оскорбляло человека, то он готов был плакать от раскаяния; чувствовал нужду в осторожности и через десять минут следовал опять движению своей природной откровенности». Был он до крайности «чувствителен к любезности женской», то есть влюбчив, но так же до крайности робок и нежен, а потому — «видел, обожал, краснелся — и вздыхал только в нежных мадригалах».

В 1765 году, отдавая дань гражданственным

увлечениям эпохи, написал он поэму «Сугубое блаженство», в которой воспевал «спасительное действие законов и царской власти». Поэма вышла довольно длинная, напыщенная и скучная. Впоследствии Богданович к этому роду творчества почти не обращался, ограничив себя сердечною лирикой.

Год спустя он получил место секретаря посольства при Саксонском дворе и уехал в Дрезден, где, впрочем, держался в стороне от дипломатической жизни. По обязанностям службы он тщательно составлял описание германских конституций, но более занимался тем, что «гулял по цветущим берегам Эльбы и думал о Нимфах». Дипломат из него не вышел. Через два года он вернулся в Россию и тут при первой возможности вышел в отставку, хотя было ему всего двадцать пять лет от роду. Поселился он в Петербурге, «на Васильевском острове, в тихом уединенном домике, занимаясь музыкою и стихами в счастливой беспечности и свободе; имел приятные знакомства; любил иногда выезжать, но еще более — возвращаться домой, где Муза ожидала его с новыми идеями и цветами...» Он писал лирические стихи, переводил, издавал даже, как принято было в ту пору, небольшой собственный журнал «Петербургский Вестник», но главным образом трудился над произведением, которому было суждено принести ему славу у современников и потомства. Он писал «Душеньку», которую закончил в 1775 году, напечатал же только восемь лет спустя, и то лишь по настоятельному желанию друзей.

Тема этой «древней повести» не оригинальна. Она принадлежит к числу вечных, так называемых странствующих тем. В основу ее положен эллинский миф об Эросе-Любви и Психее-Душе. В живописи и скульптуре она трактовалась, кажется, даже чаще, нежели в поэзии. Из ее литературных обработок наиболее известна та, которая заключена в книге римского писателя Апулея — «Превращения, или Золотой Осел». Впрочем, апулеевский рассказ вряд ли даже был знаком Богдановичу, который в своей работе непосредственно пользовался позднейшею повестью Лафонтена.

Подражание Лафонтену у Богдановича очевидно и откровенно. Он взял у французского писателя весь план повести, повторив целые главы и многие отдель-

ные образы. Вместе с тем «Душенька» значительно разнится от своего первоисточника, чем, разумеется, и обусловлена ее слава. Различия начинаются с самой формы повествования: Лафонтенова повесть писана поочередно то стихами, то прозой — «Душенька» вся состоит из стихов. При этом узаконенный XVIII столетием александрийский стих, то есть шестистопный ямб с парным чередованием мужских и женских рифм, Богданович отважился заменить «вольным стихом», в котором рифмы чередуются в произвольном порядке, по две и более, число же стоп в отдельных стихах колеблется от одной до шести, то есть в пределах минимума и максимума, допустимых самой природой ямба.

Критика XIX столетия ставила Богдановичу в вину то, что ему остался непонятен глубокий смысл мифа, положенного в основу повести. Суждение верное, но и несправедливое, потому что историческая обстановка в нем не принята во внимание.

Русский классицизм (или лжеклассицизм, как обычно его называют) был исполнен римского, а не эллинского духа. Рим учился у Греции искусству, но религиозное творчество, лежащее в основе этого искусства, было ему довольно чуждо. Религиозная идея в нем была поглощена государственной. Русские поклонники античного искусства, жившие в XVIII веке, в этом отношении были похожи на римлян. Сама поэзия была для них областью столько же художественной, сколько государственной деятельности. Более, чем поэтами, сознавали они себя насадителями просвещения, необходимого государственному бытию молодой послепетровской России. В лице Ломоносова это сознание достигло высшего своего выражения. Монархам и полководцам, созидателям государства, они посвящали свои громкозвучные оды не потому, что были льстецами, а потому, что были восторженными созерцателями этого созидания, отчасти даже участниками. Они не дерзали подвергнуть сомнению существование своего христианского Бога, но он у них выходил похож на римского Юпитера. Они и в Нем видели прежде всего Созидателя, Первого Двигателя и Правителя. О христианской идее, о религиозном творчестве христианства они не помышляли, как римляне не помышляли о религиозном творчестве Эллады, религию которой

исповедовали. Характерно, что излюбленными их поэтами были Гораций и Овидий. Из греческой поэзии они официально поклонялись Гомеру, но любили самого поверхностного и самого безбожного — Анакреона. Еще характернее, что эллинская трагедия, в которой наиболее сосредоточена и выражена именно религиозная жизнь Эллады, осталась им совершенно чужда, они ее не заметили. Единственным поэтом екатерининской поры, имевшим подлинную религиозную жизнь, был Державин, но и он всю силу веры и всю гениальность поэтического своего творчества вложил в образ Того Бога,

Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет.

Упомянув о «трех лицах Божества», он все-таки о втором и третьем лице не сказал ничего. Правда, впоследствии, как бы в дополнение к «Богу», он написал «Христа», но ни по глубине содержания, ни по достоинствам чисто поэтическим эта ода не может идти в сравнение с первой. На эту тему Державина не хватило духовно, и Мицкевич вряд ли был прав, когда усматривал в «Христе» одно из высших созданий христианского искусства.

Естественно, что Богданович так же мало вникал в философское и религиозное содержание мифа об Эросе и Психее, как скептический Лафонтен, которому он следовал. Миф сам по себе ничего не говорил ни тому ни другому — таков был век. Обоим он послужил готовой изящной канвой, по которой удобно было расшить легкие узоры поэтической фантазии и житейских наблюдений. Еще менее, чем содержание мифа, говорили Богдановичу образы олимпийцев. Они у него снижены и пародированы, все, вплоть даже до самой Психеи, которая если не пародирована в полном смысле слова, то приближена к читателю при помощи необыкновенно изящной русификации. Дав ей русское, нежнейшее, ласкательное имя Душеньки, он и во всех повадках выставил ее русскою девушкой, подобно тому как Лафонтен ее офранцузил. Известный график Федор Толстой впоследствии иллюстрировал «Душеньку». Его рисунки, при всех достоинствах, слишком «классичны», слишком эллинизированы. Быть может, Венецианов лучше понял бы Богданови-

ча. Во всяком случае, сама Душенька удалась бы ему превосходно.

Несерьезная повесть Богдановича имела серьезные литературные последствия: на фоне тогдашней русской словесности снижение героических и мифологических образов и сюжетов было шагом к реализму. Таким же шагом и в том же направлении было в «Душеньке» то, что она была первым русским поэтическим произведением, в котором автор дерзнул выказать свою личность просто, без пиитических условностей и драпировок. Не слишком глубокий ни в радости, ни в печали, слегка задумчивый, слегка иронический, мечтательный, легкий почти до невесомости, — сам Богданович в ней виден как на ладони. Таков же и самый стих, и слог ее — прежде всего воздушный, хотя для нас он теперь порою тяжеловат: тут опять-таки надо принять во внимание эпоху: русский язык в ту пору только еще образовывался. Эту ни с чем не сравнимую легкость «Душеньки» оценил Пушкин. Суровый, даже слишком суровый к русским поэтам XVIII столетия, он и в зрелом возрасте любил стихи Богдановича, «как первой юности грехи», и в библиотеке своей хранил полное собрание его сочинений, а также отдельное издание «Душеньки».

«Душенька» имела успех чрезвычайный. Екатерина II читала «Душеньку» с удовольствием и сказала о том сочинителю: что могло быть для него лестнее? Знатные и придворные, всегда ревностные подражатели государей, старались изъявлять ему знаки своего уважения и твердили наизусть места, замеченные монархинею. Тогдашние стихотворцы писали эпистолы, оды, мадригалы в честь и славу творца «Душеньки». Он был на розах, как говорят французы...

Несмотря на успех, Богданович после «Душеньки» писал мало, потому, вероятно, что в ней выразил себя до конца. Все, им написанное впоследствии, не может идти с нею в сравнение. Замечательно лишь его трехтомное собрание русских пословиц. Он был, таким образом, одним из первых русских фольклористов.

Некоторое время он служил в Государственном архиве, но в 1795 году вышел в отставку вторично и окончательно. Вскоре уехал он на родину, в Малороссию, где прожил два года. Однако поздняя и безответная любовь заставила его переселиться в Курскую

губернию. Там жил он в совершенном меланхолическом уединении. Все его общество составляли кот и петух. 6 (18) января 1803 года он умер так же тихо, как жил. Под портретом, приложенным к собранию его сочинений, изданных в 1818—1819 годах, помещено двустишие, легкое, как его поэзия и как весь его образ:

Зефир ему перо из крыл своих давал,
Амур водил пером — он «Душеньку» писал.

КОММЕНТАРИИ

Состав 2-го тома Собрания сочинений В.Ф.Ходасевича — это, помимо архивной Записной книжки 1921—1922 гг., статьи на литературные и отчасти общественно-политические темы, напечатанные им в российской и зарубежной прессе за 1915—1939 гг. Пять из них — российского периода на темы истории русской литературы вместе с пушкинской речью 1921 г. «Колеблемый треножник» — Ходасевич объединил в книгу «Статьи о русской поэзии» (Пг., 1922). Все остальные опубликованы после отъезда из России (июнь 1922 г.) в газетах и журналах русского зарубежья.

Бóльшая часть этих зарубежных статей Ходасевича — критика современной литературы. С ней соседствуют историко-литературные этюды, среди которых первое место занимают статьи на пушкинские темы. Мы не сочли нужным отделять историко-литературные очерки, в том числе пушкинистику Ходасевича, от общего потока его критической работы: они появлялись на тех же газетных страницах, где печатались и его актуальные критические выступления; современные и историко-литературные темы переплетались в критике Ходасевича, и представляется ценным сохранить этот живой контекст и единый поток его размышления о литературе — классической и текущей, прошлой и современной. Что касается пушкиноведения Ходасевича, оно, помимо книги 1937 г. «О Пушкине» (см. т. 3 наст. изд.) и глав из ненаписанной биографической книги «Пушкин» (см. там же), достаточно скромно представлено в нашем четырехтомнике; это особое и специальное дело — научное комментированное издание пушкинистики Ходасевича, и такое трехтомное издание в настоящее время уже подготовлено И.З.Сурат.

Комментаторы тома: «Записная книжка» — С.И.Богатырева; в «Статьях о русской поэзии» статью «Графиня Е.П.Ростопчина» комментировал А.Б.Ранчин, статью «Державин» — А.Л.Зорин, статьи «Петербургские повести Пушкина», «О "Гаврилиаде"», «Колеблемый треножник» — С.Г.Бочаров; основной комментатор раздела «Литературная критика 1922—1939» — М.Г.Ратгауз; ряд статей в этом разделе комментировали И.А.Бочарова (статьи «Все — на писателей!» и «Научный камуфляж. — Советский Державин. — Горький о поэзии»), И.П.Андреева («Об Анненском», «О.Мандельштам. Tristia», «Марина Цветаева. Ремесло. Психея»), С.Г.Бочаров («О чтении Пушкина», «Пушкин в жизни», «Девяностая годовщина», «Поэзия Игната Лебядкина», «Достоевский за рулеткой», «Памяти Гоголя», «По поводу «Ревизора», «Автор, герой, поэт», «Жребий Пушкина, статья о. С.Н.Булгакова», «Освобождение Толстого», «Тайна Императора Александра I», «Умирание искусства», «Казаки», «Богданович»), А.Ю.Галушкин («О формализме и формалистах»).

ЗАПИСНАЯ КНИЖКА

Записная книжка служила Владиславу Ходасевичу в последние месяцы его жизни на родине — была с ним в Петрограде, сопровождала в колонию Дома искусств Бельское Устье и рассталась со своим владельцем в июне 1922 г., когда тот навсегда покинул Россию. Хранилась в *АИ*.

Записная книжка представляет собой тетрадь малого (110 × 175 мм) формата; без переплета; бумага в клетку; первый листок оторван.

Сделанные разными чернилами записи занимают 14 страниц из 16-ти. Последняя по времени появилась за три месяца до отъезда поэта, первые — не датированы. Скорее всего, они относятся к концу 1920 г. — к тому времени, когда Ходасевич переехал из Москвы в Петроград: в самом начале мы встречаем мэтра N с учениками и узнаем в них Николая Гумилева и «гумилят», явление чисто петербургское. Если предположение верно, то записи велись в течение полутора лет.

Отношение Ходасевича к революции в ту пору еще не сложилось окончательно. Он вглядывается в перемены и оценивает их с присущей ему остротой и трезвостью. Внимание его останавливают равно трагические моменты и комические черточки. Поэт верен себе: он стремится проникнуть в грядущие судьбы мира, науки, языка; касается любимых тем: соотношения стиль — личность, форма — содержание, Пушкин — Лермонтов.

Особая тема — судьба русской поэзии и его собственных стихов. Речь идет о достоинстве поэта, о его поведении в смутное время — независимо от того, остался ли он на родине или оказался в эмиграции. Сам Ходасевич мужественно отвергает явившегося ему в соблазн «беса смирения».

Об ужасной судьбе русских писателей Ходасевич говорил не единожды. В апреле 1932 г. он закончил статью «Кровавая пища», где утверждал, что «в известном смысле историю русской литературы можно назвать историей изничтожения русских писателей». Зерно статьи в Записной книжке на страничке, лаконично озаглавленной «Позор» («позор», заметим, без восклицательного знака, то есть не эмоциональный возглас, а трезвая оценка, констатация факта). В отличие от остальных этот листок исписан вдоль и поперек: Ходасевич вносит все новые имена, приходящие на память. Они не умещаются на странице, их приходится втискивать между строк, писать наискось, сокращать. Видно, что делалось это не в один день: меняется цвет чернил, меняется даже почерк — то достаточно крупный и разборчивый, то бисерный. Возвращаясь к мартирологу, поэт

спешит и, должно быть, не перечитывает написанное прежде, поэтому некоторые фамилии повторяются. Пройдет несколько лет — и бóльшую часть имен мы встретим в статье, где мысль, высказанная в Записной книжке, будет развита и аргументирована[1]. Интересно проследить, в каком направлении изменился список «изничтоженных». Хотя он и пополнился именами новых жертв, но в то же время стал короче — в нем были оставлены лишь самые трагические судьбы. Представления о преследовании за десять лет ужесточились, и тем, кто «всего лишь» бедствовал, подобно Фофанову, или не мог окончить университет, как Златовратский, или искал убежища за границей, как Бальмонт, места в статье не нашлось.

Долгая жизнь была суждена не одной этой записи. Из фразы о «царёнке» вырос один из самых значительных эпизодов «Белого коридора», из замечания о Луначарском — другой. Дьякон из Бельского Устья явился читателям в 1935 г. в очерке «Поездка в Порхов».

Ощутимы и умолчания. Ходасевич не забывает о том, что Книжка может попасть в чужие руки, и не вполне откровенен в ней: то, что связано с реальными людьми, чаще зашифровано. Поэт заменяет имена традиционными «N» и «Z», не доверяет бумаге содержание беседы с Горьким. Возможно, что «шифром для себя» был рефрен «тоже»: он завершает записи, связанные с событиями тех дней. Нижний край седьмой страницы аккуратно оторван. Судя по остаткам нескольких букв, там помещалась короткая, не длиннее трех-четырех строк, запись, впоследствии уничтоженная, — естественно предположить, что это было сделано из осторожности.

Записная книжка меньше дает биографу поэта, больше — теоретику и историку литературы, общественной мысли. Несомненна ее самодовлеющая ценность: это — проза поэта, время глазами поэта. Здесь мало сугубо личного и совсем нет мелочей: даже бытовые зарисовки не остаются просто картинками, а служат поводом для обобщений. (Ради этих обобщений Ходасевич возвращался к тексту: видно, что они часто вписывались позднее, другими чернилами или ниже стилизованного росчерка, отмечающего конец.) Размышления перерастают в емкие формулировки, а предсказания поражают точностью.

Фрагментарно Записная книжка печаталась в альманахе «Глагол 2» (Анн Арбор, 1978. С. 113—199), полностью — в *НМ* (1990. № 3. С. 182—186).

В угловых скобках дан текст, отсутствующий в оригинале.

В публикации сохранен тот порядок, в котором — с нарушением хронологии — записи расположены в Книжке.

С. 7. *...N задает ученикам...* — В 20-х годах Ходасевич крайне отрицательно относился к попыткам «учить поэзии» — может быть, в результате безуспешных занятий в литературной студии Москов-

[1] Первый вариант статьи под названием «Цитаты» был опубликован в Париже в 1926 г. (см.: Новый дом. № 2. С. 33—39).

ского Пролеткульта, где он преподавал в 1918—1919 гг. (см. об этом: Ходасевич В.Ф. Избранная проза. Нью-Йорк, 1982. С. 264—270). По-видимому, под именем N скрывается Николай Гумилев. Строго говоря, подобный упрек мог быть адресован и Вяч.Иванову, и В.Брюсову.

Z призывал лет 20... — Можно предположить намек на А.Блока.

«Стань у печи...» — Неточная цитата из баллады Гете «Ученик чародея» (1797) в переводе Н.Холодковского (у Холодковского: «Ляг у печи...»).

С. 8. *Тиме* Елизавета Ивановна (1884—1968) — известная драматическая актриса, режиссер и педагог, играла в Александринском театре.

...играть с ним в карты... — Ходасевич был страстным игроком — карты занимают немалое место в написанном им и написанном о нем.

Рисунки Гоголя... — Существуют серьезные сомнения о том, что рисунки сделаны рукой Гоголя. См.: Лернер Н.О. О рисунках Гоголя // Биржевые ведомости. 1916. 8 декабря. Утр. вып., и его же. Подлинные и неподлинные рисунки Гоголя // Огонек. 1926. № 43.

...«Как пошлость провинциального городишки возвысить»... — Вольный пересказ мысли Н.В.Гоголя, высказанной в одной из заметок к «Мертвым душам». У Гоголя: «...как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1952. Т. VI. С. 693).

Флаксман Джон (1755—1826) — английский скульптор и гравер, автор иллюстраций к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, к произведениям Эсхила и Данте.

Толстой Федор Петрович (1783—1873) — русский художник-медальер, скульптор, гравер, рисовальщик и живописец, автор иллюстраций к «Душеньке» И.Богдановича.

«И все пред Бога притекут, обезображенные страхом...» — А.С.Пушкин, «Подражания Корану», III (1824).

С. 9. *Мельшин, П.Я.* — псевдонимы Петра Филипповича Якубовича (1860—1911), поэта, прозаика, публициста. В 1887 г. как один из руководителей «Народной воли» он был приговорен к смертной казни, замененной каторгой.

В.Одоевский. — По-видимому, описка: судя по контексту, речь идет о поэте Александре Ивановиче Одоевском (1802—1839), декабристе, который отбыл каторгу, а затем был сослан рядовым на Кавказ по личному приказу царя.

Чулков Георгий Иванович (1879—1939) — поэт и прозаик; в 1899 г. был исключен из университета за политическую деятельность, с 1902 по 1904 г. находился в ссылке в Сибири.

Семенов Леонид Дмитриевич (1880—1917) — поэт, товарищ А.Блока по университету, «ушел в народ» и был убит мужиками.

Гоголь, Ростопчина, Мицкевич, Лесков. — Эти фамилии подчеркнуты Ходасевичем: поэт отметил имена тех, кто писал о преследовании за слово в России.

...за сочинение чего бы то ни было в прозе... — «Если кадет изобличался в прозаическом авторстве (конечно, смирного содержания), то ему давали двадцать пять ударов, а если он согрешил стихом, то вдвое. Это было за то, что Рылеев, который писал стихи, вышел из нашего корпуса» (Н.Лесков. «Кадетский монастырь»).

Проклятие Мицкевича. — Третью часть поэмы А.Мицкевича «Дзяды», опубликованную в 1832 г., завершает отрывок (по сути, самостоятельное стихотворение) «Русским друзьям», где есть строки, обращенные к декабристам:

О, где вы? Светлый дух Рылеева погас,
Царь петлю затянул вкруг шеи благородной,
Что, братских полон чувств, я обнимал не раз.
Проклятье палачам твоим, пророк народный!

(перевод В.Левика). В статье «Кровавая пища» Ходасевич приводит прозаический перевод этих строк.

Златовратский Николай Николаевич (1845—1911) — писатель, активный сотрудник народовольческих журналов; в молодости очень нуждался, не мог закончить учение.

(Горнфельд)... писала об этом Роза Люксембург. — Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867—1941) — переводчик, критик, литературовед. В 1922 г. под его редакцией отдельным изданием вышло в свет предисловие, написанное Розой Люксембург в 1918 г. к ее переводу «История моего современника» В.Короленко. «Ни в одной стране, — замечает Роза Люксембург, — не бросается так в глаза, как в России, недолговечность самых выдающихся представителей литературы. Они умирали и гибли десятками в цветущем возрасте, почти юношами, 25-ти—27-ми лет, или же — в лучшем случае — едва пережив 40 лет, гибли на виселице, от открытого или замаскированного дуэлью самоубийства, сумасшествия, преждевременного истощения. Так был казнен в 1826 г. благородный певец свободы Рылеев, вождь восстания декабристов. Так пали жертвой дуэли в расцвете своих дарований гениальные творцы русской поэзии — Пушкин и Лермонтов. Так же рано погиб основатель литературной критики и поборник гегелевской философии в России — Белинский, равно как Добролюбов. Затем и прекрасный нежный поэт Кольцов <...> Так погибли творец русской комедии Грибоедов и его более великий преемник Гоголь. В новейшее время — оба блестящих беллетриста — Гаршин и Чехов. Остальные томились десятки лет в тюрьме, на каторге, в ссылке — как основатель русской периодической печати Новиков, как <...> Бестужев, как князь Одоевский, Александр Герцен, Достоевский, Чернышевский, Шевченко, Короленко» (Люксембург Р. Душа русской литературы / Перевод Л.Круковской. Пг., 1922. С. 6—7).

С. 10. *Царенка Алексея рядили матросиком...* — См. очерк Ходасевича «Белый коридор» (т. 4 наст. изд.).

Вечер у Каменева. — См. там же.

Три лозунга Франц<узской> революции... (Вяч.Иванов). — О

лозунгах Французской революции Вяч.Иванов говорит в статье «Байронизм как событие в жизни русского духа» (1916): «Французская формула была рассудочна, поверхностна и, по существу, отрицательна; освобождая гражданина, она порабощала в нем человека; она рассматривала личность как нечто, подлежащее уравнительному ограничению и обузданию; она была плодом тирании множества над каждым, закрепляла эту тиранию и потому лишала множество духа свободной соборности; она была рассчитана на общеобязательность одинаково при допущении и отрицании божественного, онтологического достоинства личности, и этот расчет отнимал у нее характер нравственной безусловности, обращал ее в чисто внешнее законодательное установление, в котором понятие “братства”, как принудительной нормы, звучит кощунственной дисгармонией» (Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д.Иванова и О.Дешарт. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 293). 10 мая 1917 г. в ст-нии «Вперед, народ свободный...» он провозглашал недостижимость свободы без братства:

Пока не сыт голодный
И с братом брат, как с волком — волк, —
Твоя свобода — праздный толк...

(Там же. С. 61). См. также «Парижские эпиграммы» (1891).

С. 11. *Коммунизм — внутри нас.* — Ср.: «Царствие Божие внутри вас есть» (Лк, 17, 21).

Ангарский (Клестов) Николай Семенович (1873—1943) — критик, издатель, главный редактор издательства «Недра»; член МК РСДРП(б) и президиума Московского Совета. Под началом Ангарского Ходосевич в 1919—1920 гг. служил в московской Книжной палате; см. об этом очерк «Книжная Палата» в т. 4 наст. изд.

...почитывает Карлейля. — Речь идет об известной работе английского историка и философа Т.Карлейля (1795—1881) «Герои, культ героев и героическое в истории» (1841, русский перевод — 1891).

С. 12. *Lolo* — Лоло (Мунштейн) Леонид Григорьевич (1868—1947) — поэт, драматург, переводчик и критик.

С. 13. *Дьякон в Бельском Устье...* — См. о нем очерк Ходасевича «Поездка в Порхов» (1935) (*ЛО*. 1989. № 11. С. 110) и письмо Диатроптовым от 16 августа 1921 г. (т. 4 наст. изд.).

С. 14. *...Мария Сергеевна* Алонкина (1903—1939) — секретарь Литературной секции Дома искусств. Ее упоминают все писавшие о ДИСКе, где она была общей любимицей, ей посвящен альманах «Серапионовых братьев» (1922). К.Чуковский писал: «Говоря о Литературной секции нашего Дома искусств, невозможно не вспомнить веселую, молодую, приветливую Мусю Алонкину, которая была секретарем этой секции. В своей “Книге воспоминаний” Михаил Слонимский справедливо называет ее “душою Дома искусств” <...> Молодые литераторы то и дело влюблялись в нее, но она была не склонна поощрять их ухаживания. С большим уважением относились к ней именитые старцы Дома искусств <...> Все они

благоволили к милой Мусе и подолгу разговаривали с ней» (Чуковский К.И. Чукоккала. М., 1979. С. 275—276). Биограф А.Грина В.Сандлер высказал предположение, что именно ее фамилия, Алонкина, подсказала увлеченному Мусей писателю мысль назвать свою феерию «Алые паруса» (см.: Воспоминания об Александре Грине. Л., 1972. С. 521). Ходасевич упоминает ее в письме к А.И.Ходасевич из Бельского Устья от 13 сентября 1921 г.: «Муся подняла знамя восстания и вышла из-под опеки» (*РГАЛИ*. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 3). Реплика дьякона о Марии Сергеевне почти дословно воспроизведена в очерке «Поездка в Порхов» (*ЛО*. 1989. № 11. С. 110).

СТАТЬИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Все статьи, собранные автором в 1922 г. в эту книгу, были им напечатаны раньше в газетах и журналах. При включении в книгу статьи редактировались; некоторые более или менее существенные варианты первых публикаций приводятся в примечаниях к статьям.

Графиня Е.П.Ростопчина (с. 17). Русская мысль. 1916. Кн. 1 (с датой: 1908—1916). Печ. по *СРП*. С. 7—42.

Первая, наиболее ранняя историко-литературная работа Ходасевича; до сих пор остается лучшей характеристикой, тонкой и проницательной, творчества поэтессы.

С. 17. «*Храни мой слабый след...*» — Неточная цитата из ст-ния «Село Анна» (1840). У Ростопчиной: «скромный след». См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. СПб., 1856. Т. 2. С. 6.

С. 19. *М.Деборд-Вальмор* — Марселина Дебор-Вальмор (наст. имя: Деборд-Вальмор Марселина Фелисите Жозефина; 1786—1859), французская поэтесса. Эпиграфы из ее стихов часто встречаются у Ростопчиной.

Еще двенадцати лет Додо сама стала писать стихи. — «Детские стихотворения написаны, когда мне было 14, 15 и до 19 лет», — писала поэтесса Н.И.Гречу (Письмо от 22 июня 1857 г. //Древняя и новая Россия. 1877. Т. 1. № 2. С. 215). Отвечая незадолго до смерти на вопросы, по-видимому присланные редакцией журнала «Русский художественный листок», Ростопчина вспоминает: «Начала писать стихи 7-ми лет по-французски; 13-ти либо 14-ти по-русски» (*РНБ*; цит. по: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1986. С. 8). Об этих стихах, в том числе о «Шарлотте Кордэ», она рассказывает в письме А. Дюма-отцу от 27 августа 1858 г. (см.: Русская старина. 1882. № 9. С. 618—620; ср.: Ростопчина Е.П. Талисман: Избранная лирика. Нелюдимка: Драма. Документы, письма, воспоминания. М., 1987. С. 266).

«Дни детства, полные страданья...» — Из ст-ния «Молодой месяц» (1829). См.: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 30—31.

С. 20. *«Дай Бог, чтоб младости безрадостной, бесчарной...»* — Из ст-ния «Отъезжающей» (1831). См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. СПб., 1856. Т. 1. С. 45.

«Я верю горю без сомненья...» — Из ст-ния «Зачем?» (1831). См.: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 74.

«Я в горний мир не увлекаюсь...» — Из ст-ния «Бывало и теперь» (1832). См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. Т. 1. С. 83.

Она уже собирается «подписать с мечтой разрыв». — Цитируется это же ст-ние (с. 84).

С. 20—21. *...князь Александр Голицын.* — Об увлечении им Ростопчиной вспоминал современник, А.Я.Булгаков (см.: Русский архив. 1902. Кн. 1. С. 520).

С. 21. *Об этом сватовстве... Е.А.Хвостова рассказывает...* — Ходасевич цитирует текст на с. 110—111 указанного им издания 1870 г. Ср. позднейшее издание: Сушкова Е.А. (Хвостова). Записки. Л., 1928. С. 144.

С. 22. *...автор заметки все еще находит нужным укрыться за псевдонимом...* — См.: Старушка из степи <Е.И.Бибикова>. Заметки о графине Е.П.Ростопчиной // Русский архив. 1885. № 10. С. 299—303. Ср. опровержение Мещерского (см.: Русский архив. 1886. № 2. С. 219—222).

«Подчас, измучившись тоскою...» — Из ст-ния «Пробуждение» (1834). См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. Т. 1. С. 115.

С. 23. *...«Прежней наперснице»...* — Ср.: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 56—58.

...один, «обворожив, на небо увлекает», другой «к быту земли приковывает нас». — Из ст-ния «Дуэт» (1832). См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. Т. 1. С. 9.

С. 24. *«Разговор во время мазурки»* — ст-ние 1837 г. См.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 41—42.

«Все кончено навеки между нами...» — Из ст-ния «Ссора» (1838). См.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 44—45.

С. 25. *«Любовь — то завтра, то вчера...»* — Из ст-ния «Нежившая душа. Фантастическая оратория» (1835). См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. Т. 1. С. 171.

«Тебе воздвигнут храм сердечный...» — Из ст-ния «Посвящение...» (1855). См.: Ростопчина Е.П. Стихотворения. Т. 1. С. 114.

...встретилась... в 1829 году... с Пушкиным... с Лермонтовым. — Ростопчина познакомилась с Пушкиным в декабре 1828 г. на балу у кн. Д.В.Голицына, «когда она стала выезжать в свет; в этот вечер она танцевала и долго разговаривала с Пушкиным и читала ему свои стихотворные опыты» (Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Изд. 2-е, доп. и переработ. Л., 1989. С. 378). Знакомству с Пушкиным посвящено ст-ние «Две встречи» (1838) (см.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 53—56). Воспоминания Ростопчиной о

Лермонтове см. в кн.: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 384—392. Там же посвященные Лермонтову ст-ния Ростопчиной «На дорогу!» и «Пустой альбом» (1841).

...Русский Архив, 1865г., № 7, «Из записной книжки кн. Н.В.Путяты». — Цитируется фрагмент на стлб. 815—816 этого издания.

С. 26. *...Плетнев писал И.И.Дмитриеву...* — Неточность Ходасевича: цитируемое им письмо (от 21 января 1837 г.) принадлежит не Плетневу, а П.А.Вяземскому. Ср.: Русский архив. 1868. Стлб. 653—654.

...Жуковский писал ей... — Принадлежавший Пушкину альбом хранится в наст. время в Институте русской литературы в Санкт-Петербурге. В него вписаны рукою Жуковского восемь ст-ний: семь — переводы из «Греческой антологии» и известное ст-ние на смерть Пушкина («Он лежал без движенья...»). См.: Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 1. С. 392—393. Письмо Жуковского Ростопчина включила в сборник ст-ний 1841 г. как эпиграф-предисловие к ст-нию «Черновая книга Пушкина». Ср.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 271—272.

Соллогуб. «Воспоминания»... — Ср. новейшее издание: Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 499.

...Плетнев восторженно предуведомил читателей Современника о предстоящем выходе книги... — См.: Современник. 1840. Т. XVIII. № 2. Отд. 1. С. 89—93.

С. 27. *Греч и Полевой хвалили Ростопчину в Русском Вестнике...* — См.: Т. 2. № 4. «Русские книги». С. 251 (Н.И.Греч), и т. 5. № 1. «Новые русские книги». С. 52—56 (Н.И.Полевой).

...Булгарин — в Северной Пчеле... — Отклики на сочинения Ростопчиной в этой газете не единичны: см. 1839. № 55; 1841. № 107.

...в Сыне Отечества Никитенко писал... — Рец. А.В.Никитенко в № 18 т. 2 за 1841 г.

...Шевырев расточал похвалы в Москвитянине. — В № 7 ч. IV за 1841 г. (с. 171—182).

Хвалил книгу и Белинский, но отмечал... власть бала... — См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. V. С. 456—461.

С. 28. *«...женские стихи особенной усладой || Мне привлекательны...»* — Из ст-ния «Как должны писать женщины» (1840). См.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 74—75.

...надпись... на экземпляре... поднесенном императрице Александре Федоровне... — Александра Федоровна (Фредерика-Луиза-Шарлотта-Вильгельмина; 1798—1860), жена Николая I. Дарственный экземпляр в наст. время хранится в *РГБ* (М 10805, ф. 492).

С. 30. «*То лирный звук, то женский вздох...*» — Из ст-ния Ф.И.Тютчева «Графине Е.П.Ростопчиной (в ответ на ее письмо)» (1850).

Гоголь дарит ее своим вниманием. — Отношение Гоголя к Ростопчиной было довольно прохладным. «Она, при доброте и уме, пустовата. Это вовсе не книга, написанная о каком-нибудь одном, и

притом дельном предмете, а шитые лоскутки всего <...> Она, разумеется, всякий день по балам <...> словом — повсюду, где скука. <...> Мне трудно найти настоящий, дельный и обоюдно интересный разговор с теми людьми, которые еще не избрали поприще и находятся покаместь на дороге и на станции, а не дома» (Из письма Н.В.Гоголя А.О.Смирновой от 15 (27) января 1846 г. // Переписка Н.В.Гоголя. М., 1988. Т. 2. С. 180). См. также о Гоголе и Ростопчиной в воспоминаниях Н.В.Берга «Графиня Ростопчина в Москве» (Исторический вестник. 1893. № 3. С. 691—704; ср.: Ростопчина Е.П. Счастливая женщина: Литературные сочинения. М., 1991. С. 391—400).

...соотечественники подносят ей лавровый венок. — См. ст-ние Ростопчиной «На лавровый венец <...>» (1846): Ростопчина Е.П. Талисман. С. 112—113.

С. 31. *А.В.Никитенко в «Воспоминаниях» своих пишет...* — Неточно цитируется дневник цензора Александра Васильевича Никитенко, автора рецензии на поэтический сборник Ростопчиной 1841 г. (запись от 5 января 1847 г.) (Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. [Л.], 1955. Т. 1. С. 299). Об обстоятельствах дела, связанного с публикацией «Насильного брака» и завершившегося запретом поэтессе проживать в Петербурге и появляться при дворе, см.: Киселев В.С. Поэтесса и царь // Русская литература. 1965. № 1. Текст баллады-аллегории см. в кн.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 109—111.

...дело... прекратилось... (Сушков). — Ср.: Сушков С.П. Биографический очерк <Е.П.Ростопчиной> // Ростопчина Е.П. Соч. СПб., 1890. Т. 1. С. XIII—XIV.

«Неизвестный роман». — Впервые опубликован частично в журнале М.П.Погодина «Москвитянин» (1848. № 1); полностью в первом томе «Стихотворений» (СПб., 1856). Возможно, тексты этого цикла имеет в виду Ростопчина, когда пишет П.А.Вяземскому о своих интимных стихах, которые долго не осмеливалась напечатать (*РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683. Лл. 27—28. Письмо от 25 января 1856 г.). По указанию поэтессы цикл писался «в разное время» (*РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2684. Л. 9; копия списка сочинений с датами написания, сделанная рукою Л.А.Ростопчиной, дочери поэтессы). В *РНБ* хранится автограф «Неизвестного романа» с датами написания фрагментов этой поэмы.

С. 32. *...«Неизвестный роман» есть воспоминание об этой любви.* — Комментатор сочинений Е.П.Ростопчиной полагает, что адресатом «Неизвестного романа» был не называемый Ходасевичем Платон Иванович Мещерский, а Петр Иванович Мещерский (1802?—1867), близкий знакомый Ростопчиной (см.: Романов Б. Примечания // Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 419). Недавно В.С.Киселев в послесловии для подготовленного им издания «Неизвестного романа» в серии «Литературные памятники» убедительно доказал, что инициалы «К.П.И.М.» имеют мистифицирующий характер, т. к. подлинным адресатом (и одновременно героем) поэмы является возлюбленный поэтессы, Андрей Николаевич Карамзин, сын историографа.

С. 33. *...отрывок из «Песни возврата»...* — См.: Москвитянин. 1848. № 3. С. 37—38.

С. 34. *...защищать идеалы своей молодости «от германистов, реалистов, грязистов и всей пресмыкающейся пишущей братии», как выражается она в одном письме.* — Ссылка Ходасевича на т. X кн. Н.П.Барсукова «Жизнь и труды М.П.Погодина» неверна — приводимый фрагмент напечатан в кн. XI (СПб., 1897. С. 94).

...«хотелось бы на часок быть Богом...» — Появление этого пассажа в письме Ростопчиной Погодину связано с революционными событиями 1848 г. в Европе. Сноска Ходасевича неверна: письмо опубликовано не в 10-й, а в 9-й книге «Жизни и трудов М.П.Погодина» (СПб., 1895. С. 272—273).

...издала... две повести под псевдонимом Ясновидящей. — В книге «Очерки большого света» (СПб., 1839), которую составили повести «Чины и деньги» и «Поединок», годом ранее напечатанные в журн. «Сын отечества и Северный архив» (т. 1, февраль, и т. 2, апрель).

С. 35. *В 1851 году пишет она Погодину...* — Ср.: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 224.

...Современник напечатал первую обстоятельно-бранную статью о Ростопчиной. — Вероятно, речь идет об оценке комедии «Домашнее уложение» (Современник. 1852. № 7) или об отклике на выход романа «Счастливая женщина» (Там же. 1852. № 4).

...ответила «Одой поэзии»... — См.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 138—140.

...«Цирк XIX столетия». — См.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 122—131.

...ядовитая и жестокая статья Чернышевского. — См.: Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1947. Т. 3. С. 453—468, 611—615.

...обидно выбранил Добролюбов роман «У пристани». — См.: Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. М., 1934. Т. 1. С. 282—295.

«Хомяков вооружил против меня Аксаковых и всю братию...» — Фрагмент письма переиздан в кн.: Ростопчина Евдокия. Стихотворения. Проза. Письма. С. 350—352.

Западники... настроенные Павловыми... — Речь идет о прозаике и поэте Николае Филипповиче Павлове (1803—1864) и его жене Каролине Павловне (урожд. Яниш; 1807—1893), поэтессе. По некоторым сведениям, Ростопчина сыграла неблаговидную роль по отношению к Павлову, раскрыв московскому генерал-губернатору гр. А.А.Закревскому, что Павлов — автор резких, направленных против генерал-губернатора стихов «Не молод ты, не глуп...» (1849).

С. 36. *...у Черкасских...* — В кругу князя В.А.Черкасского, славянофила.

...у графини Сальяс... — Речь идет с Елизавете Васильевне Салиас-де-Турнемир (урожд. Сухово-Кобылиной; 1815—1892), авторе повестей и романов (псевдоним: Евгения Тур).

...Тургенева... — Имеется в виду Александр Иванович Тур-

генев (1784—1845), литератор, близкий знакомый Пушкина, Жуковского, Вяземского.

...на алтаре, воздвигнутом... г-же Ган... — Возможно, Ростопчина подразумевает рецензии Белинского, противопоставлявшего прозу Е.А.Ган (урожд. Фадеевой; 1814—1842) сочинениям Ростопчиной не в пользу последней. См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 648—678.

«...меня уничтожали в пользу... Сальяс... Хвощинской». — Женскую и писательскую ревность Ростопчиной могли питать положительные отклики знакомых Евдокии Петровны — И.С.Тургенева и А.Н.Островского — на повести и романы Е.В.Салиас. См.: Островский А.Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 10. С. 23—33; Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 4. С. 473—490. Надежда Дмитриевна Хвощинская-Зайончковская (1824—1889) — прозаик и поэт (псевд.: В.Крестовский).

...в 1856 году... написала сатиру «Сумасшедший Дом» — подражание знаменитой сатире Воейкова. — Ходасевич допускает ошибку: «Дом сумасшедших в Москве в 1858 году» был закончен (и мог разойтись в списках) только летом 1858 г. (см. переписку поэтессы с дядей, литератором Н.В.Сушковым: Русская старина. 1885. № 3. С. 673—707). Сатира Ростопчиной — своеобразное продолжение «Дома сумасшедших», сатиры А.Ф.Воейкова (1779—1839), в которой были саркастически изображены многие известные литераторы 1810—1830-х годов. Сочинение Ростопчиной издано в кн.: Эпиграмма и сатира: Из истории литературной борьбы XIX в. М.—Л., 1932. Т. 2: 1840—1880. С. 41—83.

Огарев... писал ей сурово и строго... — Ниже цитируется ст-ние Н.П.Огарева «Отступнице» (1857). Его написание было вызвано не «Домом сумасшедших...», а ст-ниями Ростопчиной против разночинной публицистики и «герценистов», а также осмеянием радикально-демократических идей и насмешкой над «культом Герцена» в комедии «Возврат Чацкого в Москву».

С. 37. *«Сонм братьев и друзей моих далеко...»* — Из ст-ния «Моим критикам» (1856). См.: Ростопчина Е.П. Талисман. С. 156—157.

«Не для тебя, так для кого же...» — Из ст-ния третьего фрагмента «Неизвестного романа».

Державин (с. 39). — Статья написана Ходасевичем в июне 1916 г. в Коктебеле к столетию со дня смерти поэта. Впервые напечатана — *УР*. 1916. 9 июля. № 190. Перепеч. в журн. «Северные записки» (1916. № 10), затем в *СРП*. Вошла в сб.: Ходасевич В.Ф. Державин. М., 1988.

С. 39. *«Един есть Бог, един Державин!»* — Из ст-ния Г.Р.Державина «Приказ моему привратнику» (1808).

...«в мороз, у камелька»... — Из ст-ния «Венец бессмертия» (1798).

«И что за счастье, что когда-то...» — Источник цитаты установить не удалось.

С. 41. *...«дерзнул в забавном русском слоге...»* — Из ст-ния «Памятник» (1795).

С. 42. *«Шекснинска стерлядь золотая...»* — Из ст-ния «Приглашение к обеду» (1795).

С. 43. *«Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос...»* — Здесь и далее цитируется ст-ние «Евгению. Жизнь Званская» (1807).

С. 44. *«Зрел ли ты, Певец Тииский...»* — Из ст-ния «Русские девушки» (1799).

С. 45. *«Вот красно-розово вино...»* — Из ст-ния «Разные вина» (1782).

С. 46. *«Необычайным я пареньем...»* — Из ст-ния «Лебедь» (1804).

С. 47. *«Душа моя! гостья ты мира...»* — Из ст-ния «Ласточка» (1794).

Петербургские повести Пушкина (с. 48). — Аполлон. 1915. № 3. С. 33—50; также: Уединенный домик на Васильевском / Вступ. статья Владислава Ходасевича. М.: Универсальная библиотека, 1915. С. 3—33. Статья вошла в *СРП*, с. 58—96.

В этой последней (книжной) редакции автор снял две заключительные фразы, которыми заканчивалась статья в обеих публикациях 1915 г.: «Вместо непрочной связи лирических постижений и неизъяснимых "предчувствий" мы предлагаем установить между рядом произведений Пушкина прямую и прочную, тематическую и текстуальную связь.

И конечно, возможностью это сделать мы обязаны счастливой находке "Уединенного домика на Васильевском"».

Статья явилась первой пушкиноведческой работой Ходасевича; она была вызвана сенсационным открытием в 1912 г. «Уединенного домика на Васильевском» и авторского участия Пушкина в создании этой повести. На упомянутую в статье публикацию повести Н.О.Лернером в журн. «Северные записки» Ходасевич откликнулся заметкой в *ГМ* (1913. 23 февраля), в которой уже в зерне содержалась идея статьи о «петербургских повестях Пушкина». Импульсом для нее послужило замечание Н.О.Лернера, которым он сопровождал свою публикацию: «Бытовыми чертами повесть роднится с "Домиком в Коломне" и "Медным всадником". В бытовом смысле это тоже "петербургская повесть". Вдова-старушка с хорошенькой простушкой-дочерью, живущие в низеньком домике на окраине города, фигурируют в "Медном всаднике" и "Домике в Коломне"...» (Северные записки. 1913. Январь. С. 187). Эти эмпирические замечания Ходасевич развил в широкое построение; «петербургские повести Пушкина» связаны у него не одним бытовым материалом, но философской темой. Статью Ходасевича отличало стремление ввести в изучение Пушкина теоретические идеи и исследовательские приемы, непривычные в традиционной пушкинистике. Предпринятая здесь попытка связать философское истолкова-

ние Пушкина со структурными наблюдениями и обнаружить большой контекст творчества Пушкина путем сопоставления параллельных мест, образующих в ряде произведений «прочную тематическую и текстуальную связь», — такая попытка, независимо от уязвимости и некоторой философской наивности общего вывода относительно этой тематической связи (вмешательство темных сил в людские дела), найдет в будущем литературоведении продолжение и развитие в методологии изучения «единого текста» и поэтического мира писателя.

С этой статьи началось знакомство Ходасевича с М.О.Гершензоном (см. очерк о Гершензоне в «Некрополе» — т. 4 наст. изд.); в дальнейшем они занимают близкие позиции в пушкиноведении, настаивая на исключительной важности биографического момента в творчестве Пушкина. Критику статьи Ходасевича как «субъективно-импрессионистической» (без упоминания в печатной публикации доклада имени Ходасевича, называемого анонимно «историком литературы» и автором статьи в «Аполлоне», поскольку на имя Ходасевича в 70-е — первой половине 80-х годов был наложен в советской печати цензурный запрет) см. в докладе В.В.Виноградова «Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космократова (В.П.Титова) "Уединенный домик на Васильевском"» (Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 124—127). Виноградов, в частности, связывал уязвимость построений статьи Ходасевича с тем, что ему было еще неизвестно такое важное звено пушкинского замысла, приведшего к рассказу Титова, как план повести о влюбленном бесе, опубликованный в 1923 г.

С. 49—50. *...рассказала в записках своих еще А.П.Керн.* — См.: Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1989. С. 32.

С. 50. *...помещено письмо самого Титова...* — См.: Барон А.И.Дельвиг. Мои воспоминания. М., 1912. Т. I. С. 158.

С. 67. *...не то назвали ему две верных карты и одну, последнюю, самую важную — неверную...* — Здесь у Ходасевича неточное понимание сюжета «Пиковой дамы», связанное — как ни странно это сказать о таком знатоке и практике карточной игры и в будущем авторе статьи «Пушкин, известный банкомет» (*В.* 1928. 6 и 7 июня) — с невниманием к механизму игры в фараон; это отметил В.В.Виноградов в статье «Стиль "Пиковой дамы"» (1934): «Ясное понимание процесса игры должно предохранить читателя от всяких недоразумений вроде тех, в какие впал Влад. Ходасевич, стараясь понять проигрыш Германна как насмешку злых, темных сил...» (Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 178). Неудача Германна в последней ставке объясняется не тем, что фантастические силы его обманули (именно так формулировал Ходасевич в упомянутой выше заметке в *ГМ*: «Германн сперва выигрывает. Но темные силы обманывают его...»), а тем, что сам он «обдернулся»: туз выиграл, но на руках у него вместо туза оказалась пиковая дама, в его сознании подменившая верно предсказанного ему туза.

С. 69. *...А.С.Искозом в его статье о «Повестях Белкина»...* — Статья А.С.Искоза (Долинина) в IV т. Собр. соч. Пушкина под ред. С.А.Венгерова (СПб., 1910).

О «Гаврилиаде» (с. 71). — Понедельник Власти народа. 1918. 16 (29) апреля; дата под текстом статьи в *СРП*, очевидно, ошибочная. Новый вариант статьи, со включением дополнительного материала, — *В*. 1929. 12 сентября. Печ. по тексту *СРП*.

Написано по поводу первого в России издания полного текста поэмы Пушкина: Гаврилиада: Полный текст / Вступ. статья и критич. примеч. Валерия Брюсова. М.: Альциона, 1918. В написании названия поэмы Ходасевич следовал этому изданию; верное написание ввел Б.В.Томашевский в научном издании текста поэмы: Пушкин А.С. Гавриилиада / Редакция, примеч. и коммент. Б.В.Томашевского. Пб., 1922.

С. 71. *...одного из заграничных изданий поэмы.* — Ряд заграничных изданий основывался на публикации Н.Огарева (с его предисловием) в сб. «Русская потаенная литература XIX столетия» (Лондон, 1861). По этому изданию напечатан текст поэмы и в издании «Альционы».

...в ограниченном числе экземпляров... — Во втором издании поэмы той же «Альционой» в том же, 1918 г., также со вступительной статьей Брюсова, но уже «для более широкого круга читателей», как сообщалось в предисловии «От издательства», вновь были сделаны купюры в тексте.

...издатели указывают в предисловии... — Цитируется предисловие от издательства, которое было также написано Брюсовым.

С. 73. *Предположительно определяя время написания поэмы осенью 1822 года...* — Поэма была написана в апреле 1821 г.; датировка установлена Б.В.Томашевским в его издании «Гавриилиады» 1922 г. (с. 46). Как дата, так и написание названия поэмы исправлены в последующих работах Ходасевича.

...так, Веронезу... пришлось держать ответ пред судом инквизиции. — Венецианский живописец Паоло Веронезе (1528—1588) 18 июля 1573 г. подвергся допросу в трибунале инквизиции по поводу вольностей, допущенных им в изображении евангельского события в картине «Пир у Левия». В свое оправдание он ссылался на свободу трактовки священных сюжетов у итальянских художников (в частности, у Микеланджело) и на вольности, дозволенные поэтам и безумцам. Допрос окончился благополучно для Веронезе, но по требованию трибунала он должен был произвести в картине существенные изменения.

С. 75. *...прямо причислял себя к «афеям».* — Очевидно, имеется в виду известное письмо Пушкина, вероятно к Вяземскому от апреля — первой половины мая 1824 г. Непростой вопрос о характере атеизма молодого Пушкина Ходасевич был склонен решать прямолинейно (ср. выше в тексте статьи: «Пушкин, когда писал "Гаврилиаду", не веровал вовсе»). Более сложное понимание пуш-

кинского письма 1824 г. — в поздней статье Ходасевича «Жребий Пушкина, статья о. С.Н.Булгакова» (1937).

«Кривцову» — ст-ние 1817 г., но уже не лицейское, а петербургское (послелицейское).

С. 76. *...таким сияюще чистым умел оставаться лишь Пушкин.* — Свой взгляд на «Гавриилиаду» Ходасевич подтвердил в статье «Кощунства Пушкина» (*СЗ.* 1924. Кн. XIX. С. 412—413), вошедшей позднее в книгу «О Пушкине» (Берлин: Петрополис, 1937): «Что касается "Гавриилиады" (1821), единственной кощунственной поэмы Пушкина, то многое из сказанного о лирике применимо и к ней. "Гавриилиада" построена на пародии, принявшей самые разнообразные виды и оттенки. Ее внутренняя незлобивость бросается в глаза. В ней больше жизнерадостности и веселья, чем яда. Кощунственность этой поэмы, по внешности самая резкая в кругу подобных творений Пушкина, по существу безопасна и здесь. Атеизм "Гавриилиады" слишком весел, открыт и легок, чтобы быть опасным. Быть может, весьма демонический в некоторых других созданиях, именно в "Гавриилиаде" Пушкин недемоничен, потому что прежде всего беззаботен. Больше того: если всмотреться в "Гавриилиаду", то сквозь соблазнительную оболочку кощунства увидим в ней равномерно и широко разлитое сияние любви к миру, благоволение и умиление» («О Пушкине». — См. т. 3 наст. изд.).

Колеблемый треножник (с. 77) — речь, прочитанная на пушкинском вечере в Доме литераторов в Петербурге (Бассейная, 11) 14 февраля 1921 г.; вечер был повторением знаменитого собрания в 84-ю годовщину гибели Пушкина 11 февраля, на котором Блок впервые читал свою речь «О назначении поэта». Ходасевич также должен был выступить на этом первом собрании, но не успел приготовить речь (см. об этом его рассказ в очерке «Гумилев и Блок» в «Некрополе») и читал ее 14 февраля; вместе с ним вторично читал свою речь и Блок, а также выступили Б.И.Харитон, Б.М.Эйхенбаум и М.А.Кузмин со стихами. Во второй раз Ходасевич читал «Колеблемый треножник» 26 февраля в Петербургском университете, также вместе с Блоком, Кузминым, Эйхенбаумом и Н.М.Волковыским и Ф.К.Сологубом (Вестник литературы. 1921. № 3 (27). С. 18). В позднейшей заметке «К истории "Дней русской культуры"» Ходасевич излагал хронику пушкинских дней 1921 г., ошибочно датируя здесь свою речь 13 февраля (*В.* 1927. 8 июня).

О впечатлении, произведенном речью Ходасевича, сообщает запись в дневнике М.С.Шагинян, приведенная ею в позднейших воспоминаниях: «Речь Ходасевича кончилась неожиданным для него триумфом: все ему неистово хлопали. Я ее прочитала: она лирическая и вызывает лирическое потрясение. Она вся построена на личной нежности к Пушкину и исторической субъективизации общественных настроений с точки зрения "нас" (группы немногих, лично и интимно воспринимающих Пушкина); говорю "нас", но это "мы" у Ходасевича почти что "я", эготическое общение с Пушкиным. Именно потому, что речь покоилась на несомненном внутреннем опыте, а

может, и потому, что была антиобщественна, она зажгла консервативную питерскую аудиторию» (Шагинян М.С. Человек и время. М., 1980. С. 646).

От «нас» год спустя откликалась на речь Ходасевича, и особенно на «врезавшуюся в сердце» последнюю фразу ее, София Парнок в статье «Ходасевич» (1922; опубл. в 1990): «Кто эти “мы”, кому предстоит искать и — верю! — находить друг друга по этому заветному слову?» (см. коммент. к статье «София Парнок. Стихотворения» в т. 1 наст. изд.).

Напечатано: Вестник литературы. 1921. № 4/5 (28/29). С. 18—20; Пушкин. Достоевский. Пб.: Изд. Дома литераторов, 1921. С. 29—45; *СРП*. С. 107—121; печатается по тексту *СРП*, с исправлением опечаток. Недавно С.И.Богатыревой опубликован машинописный текст речи с авторской правкой, сохранившийся в *АИ* и содержащий некоторые разночтения и заключительную фразу, не включенную автором в печатные издания (см.: Знамя. 1989. № 3. С. 194—200).

Ходасевич вспоминал свою речь в статье «Бесы» (*В*. 1927. 11 апреля): «В 1921 году, в Петербурге, на пушкинском торжестве, эзоповским языком говорил я о периодических затмениях пушкинского солнца. Говорил о том, что желание сделать пушкинские дни днями всенародного празднования подсказано предчувствием наступающего затмения: “это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке”.

Сейчас он уже там надвинулся:

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Даже именем Пушкина не можем мы больше перекликаться с друзьями, которые там».

Из печатных откликов на «Колеблемый треножник» надо отметить как существенные, помимо статьи Б.М.Эйхенбаума «Методы и подходы» (см. ниже), статьи Г.О.Винокура «Там, в России (Литературные заметки)» — Новый путь (Рига). 1922. 1 января, — и П.М.Бицилли — в его кн.: Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 66.

С. 77. *В пьесе, которой смысл — благословение мирной, домашней, трудовой жизни...* — В ст-нии «Домовому» (1819); ранее Ходасевич взял из текста этого ст-ния заглавие своей второй поэтической книги — «Счастливый домик».

...стереоскопическую глубину. — В машинописном тексте, опубликованном С.И.Богатыревой, — «панорамическую глубину».

С. 80. *...книгу Гершензона «Мудрость Пушкина»...* — Гершензон М. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919.

...а все-таки историк литературы Гершензон... — В машино-

писном тексте: «...а все-таки не без меткости кто-то назвал ее "Мудростью Гершензона". Вся беда в том, что историк литературы Гершензон...»

С. 82. *...суть писаревщы наизнанку.* — Два последних слова отсутствуют в машинописном варианте и в первом опубликованном тексте (в «Вестнике литературы»). Это место в речи, имеющее в виду филологов Опояза, вызвало реакцию Б.М.Эйхенбаума, отвечавшего в статье «Методы и подходы»: «Ходасевич — очень хороший поэт. Но Ходасевич стал выступать в роли критика. Произнес речь о Пушкине, произнес речь об Иннокентии Анненском. Впечатление осталось большое, потому что человек он — тонкий и остроумный. Но и ему, как и Чуковскому, не дает покоя наука. Он, как и Чуковский, играет на невежестве толпы, чтобы создать себе определенное лицо. Чуковский сердился на ученых, которые изучают одну форму. Ходасевич поступает так же, преподнося толпе неверную, вульгаризированную формулировку теорий, с которыми он, очевидно, мало знаком <...> Из цивилизованного Ходасевича вдруг выглянул обыватель, который в целом научном направлении увидел только одно — "воскресшее отсечение". Да, цивилизация — еще не культура». По поводу рассуждения Ходасевича о «параллельных заданиях» и «многотемности» Пушкина Эйхенбаум заключал: «Что же это, как не простой эклектизм, построенный на равнодушии к научным проблемам, на неумении по-настоящему их ощутить? Что же это, как не прием воздействия на толпу, которая всегда рада найти отклик своим обывательским размышлениям?» (Книжный угол. 1922. № 8. С. 19—20).

С. 84. *...время — это «дитя играющее»...* — Изречение Гераклита Эфесского (см.: Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. I. С. 242).

Отодвинутый в «дым столетий»... — Отсылка к стихотворному посланию Пушкина к Жуковскому (1818); строка «Он духом там — в дыму столетий!» рисовала образ Батюшкова за созданием ст-ния «К творцу Истории Государства Российского». Об этой строке П.А.Вяземский писал В.А.Жуковскому 25 апреля 1818 г.: «Знаешь ли, что Державин испугался бы дыма столетий?» (А.С.Пушкин. Новонайденные его сочинения. Его черновые письма. Письма к нему разных лиц. Биографические и критические статьи о нем. М., 1885. Вып. 2. С. 14).

С. 85. *...в надвигающемся мраке.* — В машинописном тексте за этим следует заключительная фраза, не вошедшая в печатные издания речи: «И мрак этот неизбежен, ибо что бы ни было — после больших извержений в воздухе еще долго носится черная пыль».

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

1922—1939

Все — на писателей! (с. 89). — Голос России. Берлин. 1922. № 1060. 16 сентября; под псевд.: Л.Боровиковский. Перепечатано (с неисправленными газетными опечатками): *СС*. Т. 2. С. 334—337.

Это первое выступление Ходасевича в эмигрантской прессе после выезда из России в конце июня 1922 г. По собственному его свидетельству, статья появилась «под прямым воздействием Горького». По приезде в Берлин Ходасевич в первый же день связался с Горьким, жившим в Германии с осени 1921 г.; в письме от 1 июля 1922 г. он просит Горького помочь ему «ориентироваться литературно» в новой обстановке (см. т. 4 наст. изд., письмо 53). В ответном письме от 3 июля Горький назначил встречу и советовал Ходасевичу воздержаться от принятия предложения о сотрудничестве в сменовеховской газете «Накануне», находившейся из эмигрантских изданий в наиболее лояльных отношениях с советской властью (см. коммент. к вышеназванному письму в т. 4). О том, как Горький при встрече посоветовал Ходасевичу написать о последних репрессиях петроградской власти в культуре статью в «Голос России», Ходасевич рассказал во втором своем очерке «Горький» (см. т. 4 наст. изд.).

Ежедневная газета «Голос России», «орган русской демократической мысли», просуществовала в Берлине недолго (с февраля 1919 по 15 октября 1922 г.); издавалась при участии П.Н.Милюкова (с марта 1921 г.), М.Зензинова, С.П.Постникова, В.М.Чернова, М.Л.Слонима. Сам Горький вскоре после разговора с Ходасевичем выступил в этой газете с протестом против смертных приговоров, вынесенных на проходившем летом 1922 г. процессе эсеров (30 июля в газете появились его письма А.Рыкову и А.Франсу на эту тему вместе с ответом Франса, а также протестами нескольких видных деятелей европейской культуры). «Это был кульминационный пункт разлада Горького с большевиками», — писал позднее о реакции Горького на процесс эсеров Е.И.Замятин (З а м я т и н Е. Лица. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 93).

Действия партийной власти в культуре в первое время нэпа, которым посвящен фельетон Ходасевича, он мог наблюдать еще в Петрограде и Москве своими глазами; в первые же три месяца пребывания его в Берлине (июль — сентябрь) к ним присоединились новые факты, наиболее сильным из которых стала осуществленная — сразу вслед за процессом эсеров — операция по административной высылке из страны инакомыслящей интеллигенции. Многие высланные долгое время считали инициаторами этой акции Троцкого, Зиновьева и Каменева; роль Зиновьева подчеркнута и в статье Ходасевича. Как доказывают материалы, опубликованные в последние годы, операция велась под прямым руководством Ленина (см.: Г е л л е р М.С. «Первое предостережение» — удар хлыстом // Вопросы философии. 1990. № 9. С. 54—60; Г а к А.М., М а с а л ь с к а я А.С., С е л е з н е в а И.Н. Депортация инакомыслящих в 1922 г.:

Позиция В.И.Ленина // Кентавр. 1993. № 5; Коган А.А. «Выслать за границу безжалостно»: Новое об изгнании духовной элиты // Вопросы философии. 1993. № 9; Тополянский В. «На каждого интеллигента должно быть дело»: Полицейская история «философского парохода» // Литературная газета. 1993. № 32).

Одновременно с Ходасевичем и побудивший его к написанию этой статьи Горький также публично, хотя и более осторожно, выразил свое отношение к политике партии в области культуры: см. его письмо в газ. «Накануне» (1922. 21 сентября) и статью А.Ю.Галушкина «Еще раз о письме Горького в газету "Накануне"» (сб. «Горький и его эпоха». Вып. 2. М., 1989); автор статьи рассматривает письмо Горького как «скрытый протест» против высылки интеллигенции из страны; в статье впервые в нашей печати раскрыт псевдоним Ходасевича как автора фельетона «Все — на писателей!».

С. 89. *...Ангарский...* — См. коммент. к Записной книжке (с. 11).

С. 90. *Писателей массами сажают в тюрьмы... выбрасывают за границу...* — Одна из первых в зарубежной русской печати реакций на кампанию высылки, развернувшуюся летом и осенью 1922 г. Операция была подготовлена двумя статьями в «Правде»: «Диктатура, где твой хлыст?» (2 июня) и «Первое предостережение» (31 августа). Массовые аресты высылаемых лиц произошли в середине августа, сама высылка началась в сентябре. Подробно см. в упомянутой статье М.С.Геллера.

Стеклов (Нахамкис) Юрий Михайлович (1873—1941) — в 1917—1925 гг. редактор «Известий ЦИК».

Кассо Лев Аристидович (1865—1914) — министр народного просвещения в 1910—1914 гг.; имя его стало нарицательным после жестких мер по отношению к левому студенчеству; в 1911 г. провел массовое исключение студентов Московского университета, вслед за которым в знак протеста университет оставил ряд либеральных профессоров — К.А.Тимирязев, П.Н.Лебедев, Н.Д.Зелинский и др.

Покровский Михаил Николаевич (1868—1932) — историк, академик (с 1929 г.), с мая 1918 г. — замнаркома просвещения РСФСР. Возглавил новые советские научные учреждения (Комакадемия, Институт красной профессуры), был непререкаемым авторитетом для советской цензуры (см.: Блюм А.В. За кулисами «министерства правды»: Тайная история советской цензуры: 1917—1929. СПб., 1994. С. 276, 319).

С. 91. *Московская... работала особенно рьяно.* — Вероятно, Ходасевич знал о протесте Всероссийского союза писателей в Москве, направленном А.В.Луначарскому 30 декабря 1921 г. против установления «цензуры над литературным творчеством»; протест подписали Б.Зайцев, Ю.Айхенвальд, Н.Бердяев и др. (см. названную книгу А.В.Блюма, с. 274—277).

Лебедев-Полянский Павел Иванович (1881—1948) — критик и литературовед-коммунист, в 1917—1919 гг. — правительственный комиссар литературно-издательского отдела Наркомпроса, в 1918—1920 гг. — председатель Всероссийского совета Пролеткульта.

Учреждение главного цензурного ведомства страны — Главлита — состоялось в последние дни пребывания Ходасевича в России (декрет Совнаркома от 6 июня 1922 г.); Лебедев-Полянский был сразу назначен первым руководителем Главлита, верховным цензором страны (по 1930 г.). См.: Из переписки А.В.Луначарского и П.И.Лебедева-Полянского / Публ. А.В.Блюма // De visu. 1993. № 10.

С. 92. *Трепов* Федор Федорович (1812—1889) — петербургский градоначальник, в которого в 1878 г. стреляла Вера Засулич (за жестокое обращение с политзаключенными).

...натворил в процессе эсеров... — Луначарский вместе с Н.В.Крыленко и М.Н.Покровским выступил обвинителем на процессе эсеров летом 1922 г.

...«щелкоперов, бумагомарак»... — Слова гоголевского Городничего.

Дом Литераторов — открылся 1 декабря 1918 г. на Бассейной, 11; был центром петроградской культурной жизни. В феврале 1921 г. здесь проходили пушкинские вечера, на которых прозвучали знаменитые речи Блока и Ходасевича («Колеблемый треножник»). Ходасевич до отъезда за границу был членом комиссии по управлению Дома литераторов. Председателем ее был Борис Иосифович Харитон (1877—1941), литератор и журналист; зав. культурно-просветительским отделом — Николай Моисеевич Волковыский (1881—?); оба были высланы осенью 1922 г. Закрытие Дома в самом деле стало «неизбежным последствием» событий этого года и окончательно состоялось вскоре после фельетона Ходасевича. «27 октября 1922 года Межведомственная комиссия по делам об обществах и союзах отказала в перерегистрации устава Дома литераторов. 3 ноября 1922 его помещения были опечатаны. 29 ноября 1922 года Президиум Петрогубисполкома постановил: "Предложить отделу коммунального хозяйства передать помещение Дома литераторов на арендных началах группе красных журналистов для устройства Дома красных журналистов". Библиотека Дома и материалы, собранные для литературного музея, были переданы Академии наук» (Мартынов И.Ф., Клейн Т.П. К истории литературных объединений первых лет советской власти: Петроградский Дом литераторов, 1918—1922 // Русская литература. 1971. № 1. С. 133).

Кирдецов Григорий Львович — журналист, сменовеховец, один из редакторов газеты «Накануне», позднее работал в советских торговых и дипломатических миссиях. Отражение инцидента, упомянутого, но не раскрытого здесь Ходасевичем, вероятно, можно видеть в записи в дневнике К.И.Чуковского, помеченной июлем 1922 г.: «Встретил Анну Ахматову <...> Заговорила о сменовеховцах. Была в "Доме Литер.". Слушала доклад редакторов "Накануне". "Отвратительно!.."» (Чуковский К. Дневник 1901—1929. М., 1991. С. 213).

Об Анненском (с. 94). — Эпопея (Берлин). 1922. № 3. С. 34—56. Ходасевич публиковал статью трижды в разных редакциях. В

основе первой публикации — доклад, прочитанный на вечере памяти Иннокентия Анненского 14 декабря 1921 г. в Доме искусств (Феникс: Сборник художественно-литературный, научный и философский. Кн. 1. М.: Костры, 1922). Рассказ о вечере см. в письме Ходасевича к Г.И.Чулкову от 15 декабря 1921 г. (т. 4 наст. изд.).

19 декабря 1921 г. Корней Чуковский записал в дневнике: «Был вчера у Ходасевича, он читал мне свою прекрасную статью об Иннокентии Анненском. Статья взволновала меня и обрадовала. Вдруг мне открылось, что Ходасевич хоть и небольшой человек, но умеет иногда быть большим и что у него есть своя очень хорошая линия» (Чуковский К. Дневник 1901—1929. С. 183). Резко отозвался о ней Б.Эйхенбаум в статье «Методы и подходы» (Книжный угол. 1922. № 8; см. коммент. к статье «Колеблемый треножник»).

6 октября 1922 г. Ходасевич сообщал А.И.Ходасевич из Берлина: «Статью об Анненском получил, кое-что переделал, и она пойдет в "Эпопее"...» (*РГАЛИ*. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 49). Работа заключалась в исправлении опечаток (в первой публикации их множество), сверке цитат и тончайшей стилистической правке. Этот вариант приводится в нашем издании с исправлениями, внесенными автором (*АБ*. Ф. Карповича).

Третий вариант напечатан в *В* (1935. 14 марта). Текст подвергся значительной переделке: автор освободил статью от символистской фразеологии, убрал первую подглавку, теперь она начиналась словами: «Толстовский герой, Иван Ильич Головин, прожил жизнь совершенно как все...» В этой редакции статья вошла в *СиВ*.

Тексты стихов Анненского во всех трех вариантах в ряде случаев отличаются от окончательной редакции. В то время бóльшая часть стихов Анненского еще не была опубликована: Ходасевич знал их в списках, читал рукописи из собрания сына и биографа поэта, Валентина Иннокентьевича Анненского-Кривича (1880—1936). Цитаты сверены по изданиям: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1958 и Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. Наиболее значительные расхождения приведены в коммент.

О вечере памяти Анненского Ходасевич вспомнил и в статье «То, чего не было»: «...в 1921 г., в Петербурге, состоялся вечер, посвященный его памяти, собравший огромную аудиторию. С докладами выступили Ю.Н.Верховский и пишущий эти строки; стихи Анненского читала Анна Ахматова. В соседней зале была устроена выставка книг, рукописей и портретов Анненского» (*В*. 1938. 12 августа).

Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909) — поэт, критик, переводчик. Ходасевич писал о его «Книге отражений» (1906), назвав статьи «слишком запоздалыми» (*ЗР*. 1906. № 3. С. 138. Подпись: Сигурд). Анненскому принадлежит один из первых отзывов на *М*: «Стихи еще 1907 г., а я до сих пор не пойму: Андрей ли это Белый, только без очарования его зацепок, или наш, "из комнаты".

Верлен, во всяком случае, проработан хорошо. Славные сти-

хи, и степью не пахнут. Бог с ними, с этими емшанами» (Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 381).

Поводом к статье «Об Анненском» послужил культ поэта, возникший в окружении Н.С.Гумилева («Цех поэтов», «Звучащая раковина»). Это даже заставило Ходасевича думать, что никакой «недооценки» Анненского-поэта никогда не было. Отношение к Анненскому было частью более широкого спора Ходасевича с Гумилевым о значении формы, мастерства: «Хорошо, конечно, что поэты собираются и читают стихи, но от чисто формального, "цехового" подхода к поэзии, от нарочитого как бы изгнания всякой "идейности" в обсуждениях мне было не по себе. Для меня поэт — вестник, и мне никогда не безразлично, чтó он возвещает. О самом главном, об этом "что", в "Цехе поэтов" не принято было говорить» (Гумилев и «Цех поэтов» // Сегодня (Рига). 1926. 29 августа).

Но причины, статью вызвавшие, корнями уходили в судьбу автора, в годы 1915—1916-й, когда Ходасевич, тяжелобольной, задумался о смерти. На страницах тетради под мрачным девизом «Omen aversum» — дурной знак или дурное предзнаменование (*лат.*), — начинавшейся ст-нием «Отчаяние» (1916), за которым следовали другие «макаберные» стихи, Ходасевич в хронологической последовательности стал выписывать названия пушкинских стихов, пытаясь проследить, как менялось его отношение к смерти. «Пушкин и смерть» — не просто план статьи или доклада, это страницы глубоко личные, интимные, дневниковые, о чем свидетельствуют комментарии автора, ярко эмоциональные: «теплее» или «совсем с кондачка». Вслед за Пушкиным, рядом с ним, автор проходит путь от: «До сих пор только дыра, пустота. <...> Вообще довольно часто *кончает* стих<отворение> словами о смерти. Но не потому ли, что [вопрос] более ощутим вообще предстоящий путь *жизни*, а смерть только неизбежное окончание, росчерк в конце стр<аницы>, "концовка" [завиток]. На виньетку похожи и все упоминания о ней. *Суть* же — в *предстоящей жизни...*» — и до: «Вот оно! В первый раз не все кончается со смертью, — хотя бы для остающихся. Здесь слава миру. Хотя, конечно, есть анакр<еонтизм> и здесь. Но уже значит<ельно> переработанный. Впервые — "не я"». И наконец, главный вывод, к которому пришел Ходасевич, ведя диалог с Пушкиным: «Отношение к с<мерти> есть отношение к бессмертию души, к Богу» (*РГАЛИ*. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 21). Здесь ключ к стихам *ПЗ* и *ТЛ*, ключ к статье «Об Анненском».

Отрекаясь от индивидуалистичного, в себе замкнутого сознания, воплощением которого для Ходасевича была поэзия Анненского, он не заметил или не захотел увидеть, насколько близко подошел к Анненскому в поэтизации «мучительных» сторон жизни, так близко, что рецензия Гумилева на «Кипарисовый ларец» (1910) читается как предсказание будущего Ходасевича, стихов «Европейской ночи»: «...он борется за свое право не верить с ожесточением пророка. С горящим от любопытства взором он проникает в самые темные, в самые глухие закоулки человеческой души; для него ненавистно только позерство...» (Гумилев Н. Письма о русской

поэзии. Пг.: Мысль, 1923. С. 87). Ср. «В Петровском парке» Ходасевича и «Осень» Анненского из цикла «Контрафакции»:

А к рассвету в молочном тумане повис
На березе искривленно-жуткий
И мучительно-черный стручок,
Чуть пониже растрепанных гнезд,
А длиной — в человеческий рост...

Подробнее о реминисценциях из Анненского см.: *Левин.* S. 56—58, 62.

С. 96. *...как острый и терпкий запах циана...* — Автореминисценция. Ср. с наброском в рабочей тетради, начатой 27 октября 1919 г.:

Она пропитывает пряно
И уязвляя и целя
Как запах томного [горького] циана
От сорванного миндаля...

(1920. — *РГАЛИ.* Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 25).

С. 97. *«Фамира-кифаред»* (М.: Изд. В. Португалова, 1913) — трагедия И.Анненского.

С. 101. *«Скормить помыканьям и злобам // И сердце, и силы до дна...»* — См. ст-ние Анненского «Кулачишка» (1906): «Скормить Помыканьям и Злобам // И сердце, и силы дотла...»

С. 102. «*Сила Господня с нами...*» — В двух известных вариантах этого ст-ния: «Сила Господняя с нами...» Разночтения также в строке: «Звуки не плачут, и слезы...»

«*Песни с декорацией*» — название трехчастного цикла, из которого Ходасевич приводит ст-ние «Колокольчики», впервые опубликованное в сб. «Посмертные стихи» (1923). Здесь разночтений особенно много. В окончательной редакции: «Головы-то целы ли? // Ляду Дида надо ли...», «Динь-динь-динь, дини-динь...» и др.

С. 104. *И не безобразный псаломщик, а сам Страх...* — Парафраз ст-ния Анненского «Перед панихидой».

«О сердце! Когда, леденея...» — Фрагмент ст-ния «Лира часов» (1907). В окончательной редакции: «Найдется ль рука, чтобы лиру // В тебе так же тихо качнуть...»

С. 105. *...называл смерть «баней с пауками».* — Слова Свидригайлова из «Преступления и наказания» Достоевского.

С. 106. *Разорвать малое «я»...* — Очень близко проповедям Мейстера Экхарта (ок. 1260—1327), немецкого мистика. «Но происходит это тогда, когда человек всецело отказывается от себя, освобождается от своего “я”, и таким образом разлучается сам с собой. <...> Такое умирание есть излияние жизни вечной, смерть телесной жизни...» (Мейстер Экхарт. Избранные проповеди / Предисл. и перевод М.В.Сабашниковой. М., 1912. С. 55). См. также статью Вяч. Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского», в стихах которого он расслышал «отчаяние, ропот, уныние, горький скепсис, жалость к себе и своему соседу по одиночной камере. <...> Уединенное созна-

ние допевает в них свою тоску, умирая на пороге соборности» (Иванов Вяч. Борозды и межи. М.: Мусагет, 1916. С. 295, 311).

О.Мандельштам. Tristia (с. 111). — *Д*. 1922. 12 ноября. Подпись: В.Х.

См. статью Л.Лунца, перекликающуюся с заметкой Ходасевича: «Я не люблю стихов Мандельштама. Не люблю этого логически-бессмысленного сочетания разнородных фраз, но я восхищаюсь этим сочетанием. Пусть стихи Мандельштама можно читать одинаково хорошо и с середины, и с начала, и с конца, но поэт поистине открыл в русском стихе невиданные возможности. Мандельштам с замечательным искусством ворочает словесными сцеплениями, звуковыми массами, сбивает их и разбрасывает. Именно у Мандельштама, а не у футуристов настоящее торжество звука над смыслом» (Книжный угол. 1922. № 8. С. 53).

Упоминания о Мандельштаме появлялись в «Литературной летописи», которую Ходасевич, а иногда — Ходасевич и Берберова — под псевд. Гулливер готовили для *В*. 16 августа 1928 г. Ходасевич писал о сб. Мандельштама «Стихотворения» (1928): «Из самых последних стихотворений его особенно интересно "1 января 1924 года".

Издание стихов Мандельштама — последних или нет — особая радость для поклонников поэта. В советских журналах Мандельштам почти не печатается, и в России, где сейчас так мало подлинных поэтов, книга его в некотором роде событие».

В 1931 г. критик вновь отметил «перемену в голосе» поэта, а в качестве доказательства процитировал «С миром державным...».

«В этих стихах, рядом с прежним Мандельштамом, чувствуется кто-то новый, который окончательно может стать для нас ясным лишь тогда, когда мы узнаем его поближе. К сожалению, пока это кажется несбыточным: в толстых журналах печатает он по одному стихотворению, сборников не издает, и много молчал, вовсе нигде не печатаясь» (*В*. 1931. 9 июля).

Мандельштам писал о творчестве Ходасевича в статьях 1922 г.: «Литературная Москва», «Буря и натиск», в очерке «Шуба», причем для Мандельштама Ходасевич так и остался автором *СД*, «чей негромкий, старческий, серебряный голос за двадцатилетие его поэтического труда подарил нам всего несколько стихотворений, пленительных, как цоканье соловья, неожиданных и звонких, как девический смех в морозную ночь» (Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 274). См. также замечание Мандельштама по поводу ст-ния «Не говори никому...» (1930): «...именно "такое" Ходасевич считает стихами» (Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 194). В заключительных строчках ст-ния Мандельштама: «Вспомнишь на даче осу, // Детский чернильный пенал // Или чернику в лесу, // Что никогда не сбирал» — очевидная перекличка со ст-нием Ходасевича «В заседании» (1921).

В позднем ст-нии Г.Адамовича Ходасевич и Мандельштам соединены, связаны как поэты, одаренные прапамятью, воспоминанием о том, «что вещей правдой живо»:

Нам Tristia — давно родное слово.
Начну ж, как тот: я родился в Москве.
Чуть брезжил день последнего, Второго,
В апрельской предрассветной синеве.

Я помнить не могу, но помню, помню
Коронационные колокола.

. . . .

Какой-то звон, сиянье, пустота...
Есть меж младенчеством и раем
Почти неизгладимая черта.

Но не о том рассказ.

(Адамович Г. Единство. Нью-Йорк: Русская книга, 1967. С. 49).

С. 111. ...*«превращения мира в химеру»*. — Неточная, по памяти воспроизведенная цитата из статьи С.Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». См. обзор Ходасевича «Русская поэзия» в т. 1 наст. изд.

Поэзия Мандельштама — танец вещей... — Ср. письмо Ю.Оболенской к Магде Нахман, написанное под непосредственным впечатлением от стихов Мандельштама: «Его чтение — последняя степень искренности — это танец каждого слова, в каждом слове участвует он всем своим телом. Это тело совсем хрупкая глиняная оболочка, существующая только для того, чтобы внутренний огонь был чем-нибудь сдержан — “в кувшинах спрятанный огонь”» (2 августа 1916 г. — *РГАЛИ*. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 7).

Марина Цветаева. Ремесло. Марина Цветаева. Психея. Романтика (с. 112). — Книга и революция (Москва—Петроград). 1923. № 4. С. 72—73. Подпись: Ф.Маслов.

В журнале «Книга и революция» Ходасевич печатался с 1921 г. и продолжал присылать рецензии из Берлина. «Непременно напиши, напечатана ли в “Книге и Револ.” рецензия на книги Цветаевой. Если да — то не прислать ли еще о чем-нибудь», — писал он 24 апреля 1924 г. А.И.Ходасевич (*РГАЛИ*. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 51), не зная, что журнал выходить уже перестал: № 4 был последним.

Суть своих отношений с Ходасевичем Цветаева изложила в письме к В.В.Рудневу, одному из редакторов *СЗ*. Не согласившись на предложение Руднева выпустить из очерка о Максе Волошине «Живое о живом» эпизод, персонажами которого были Ходасевич и поэтесса Мария Паппер, — она к Ходасевичу обратилась за поддержкой: «Ходасевич отлично помнит Марию Паппер и, вдохновленный мною, сам хочет о ней писать воспоминания. Видите, какой у этих одиночек (поэтов) — esprit de corps: и *имя* дал — и сам вдохновился!

Написал мне, кстати, милейшее письмо, на которое я совершенно не рассчитывала — были какие-то косвенные ссоры из-за “Верст” и т.д.

Все это потому, что нашего полку — убывает, что поколение — уходит, и меньше возрастное, чем духовное, что мы все-таки, с Ходасевичем, несмотря на его монархизм (??) и мой аполитизм:

гуманизм: МАКСИЗМ в политике, а проще: полный отворот (от газет) спины — что мы все-таки с Ходасевичем, по слову Ростана в передаче Щепкиной-Куперник: — Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac!» (19 июля 1933 г. — *НЖ.* 1978. № 133. С. 193—194). См. также заметку проф. С. Карлинского, предваряющую публикацию четырех писем Цветаевой к Ходасевичу (*НЖ.* 1967. № 89. С. 102—114), и монографию того же автора «Marina Tsvetaeva» (Cambridge, 1985. P. 156—160, 204—205).

Их разделяли не только «косвенные ссоры из-за “Верст”», но и отношение к творчеству Бориса Пастернака. См. публикацию Дж.Малмстада «Письма М.И.Цветаевой к А.В.Бахраху» (*ЛО.* 1991. № 8, 9).

Точкой сближения для Ходасевича и Цветаевой стал 1934 год, год смерти Андрея Белого, выступление Ходасевича о Белом, которое Цветаева в письме к В.Н.Буниной охарактеризовала словами: «...ЛУЧШЕ НЕЛЬЗЯ. Опасно-живое (еще сорокового дня не было!), ответственное в каждом слоге — и справился: что надо — сказал, все, что надо, — сказал, а надо было сказать — именно все, самое личное — в первую голову. И сказал — все: где можно — словами, где *неможно* <...> — интонациями, голосовым курсивом, всем, вплоть до паузы.

И пьянство Белого дал, и танцующего. Лишнее доказательство, что *большому* человеку — все позволено, ибо это все в его руках неизменно будет большим. А тут был еще и *любящий.*

Вся Ходасевичева острота в распоряжении на этот раз — *любви*» (Письмо от 5 февраля 1934 г. // Цветаева М. Неизданные письма. Париж: YMCA-Press, 1972. С. 456). И в следующем письме от 26 февраля: «Я ему *все* прощаю за *его* Белого».

2 февраля 1935 г. Ходасевич и Цветаева устроили совместный вечер чтения, о котором Цветаева сообщала: «Народу было — зрительно — много: полный зал, но зал — маленький: “Sociétés Savantes”, человек 80. Заработали мы с Ходасевичем по 100 фр. ...» (Там же. С. 485).

Ариадна Эфрон писала в мемуарах: «В эмиграции они — стойкий Классик и стремительный Неоромантик (оба — “пушкинисты”, на свой, другому противоположный лад) — были на ножах, но в середине 30-х годов сблизились, распознав друг в друге поэтов. <...> И оба были счастливы, что, как писал Ходасевич Марине, “встретились прижизненно, а не в каком-нибудь посмертном издании”, как это слишком часто случается с поэтами, современными лишь по календарю. <...> О смерти его она не знала и не узнала, рассказывала мне о нем — живом и показывала переписанные ею в свою черновую тетрадь его стихи, начинавшиеся словами: “Был дом, как пещера...”

Под ними была приписка: “Эти стихи могли бы быть *моими.* М.Ц.”» (Эфрон А.С. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 104—105). «Был дом, как пещера...» — первая строка ст-ния Г.Адамовича, названного в первой публ. «Балладой» (1931).

Составляя для М.В.Вишняка списки: «Кого я “хвалил”» и

«Кого я "бранил"», М.Цветаеву Ходасевич внес в оба: в «хвалебном» списке ее имя повторено четырежды, в «бранном» — два раза (список составлялся предположительно в 1932 г.). Сразу оценив прозу Цветаевой, Ходасевич не мог примириться с «одержимостью словом» в ее стихах. Он писал в рец. на сб. «После России»: «Из современных поэтов Марина Цветаева — самая "неуспокоенная", вечно меняющаяся, непрестанно ищущая новизны: черта прекрасная, свидетельствующая о неизменной живучести, о напряженности творчества. <...> Эмоциональный напор у Цветаевой так силен и обилен, что автор словно едва поспевает за течением этого лирического потока. Цветаева словно так дорожит каждым впечатлением, каждым душевным движением, что главной ее заботой становится — закрепить наибольшее число в наиболее строгой последовательности, не расценивая, не отделяя важного от второстепенного, ища не художественной, но скорее психологической достоверности. Ее поэзия стремится стать дневником, как психологически родственная ей поэзия Ростопчиной. <...> В этой книге лучше всего то, что Цветаева в ней еще не вполне порывает с мерой. Часто находит она еще в себе мастера, который, как бы отрываясь от дневника (всего лишь человеческого документа), находит в себе силу и волю создавать вещи законченные и цельные, подчиненные замыслу художника» (*В.* 1928. 19 июня).

С. 112. *Ералаш* — здесь: сухое сахарное варенье.

...«поверять воображение рассудком»... — Ложная цитата; в статье «После России» Ходасевич кавычки снял.

С. 113. *...готова она поклониться всему, что сжигала...* — Парафраз ст-ния И.С.Тургенева из романа «Дворянское гнездо».

...«сына Блока Сашу» в виде вифлеемского младенца... — Цикл «Вифлеем» опубликован с подзаголовком: «Два стихотворения, случайно не вошедшие в "Стихи к Блоку"» и с посвящением: «Сыну Блока — Саше» (Цветаева М. Ремесло. Москва—Берлин: Геликон, 1923. С. 77—78).

О чтении Пушкина (с. 114). — *СЗ*. 1924. Кн. XX. С. 227—234.

С. 116. *«...без коего нет истинно прекрасного»...* — У Пушкина — «истинно великого». Как это часто бывает у Ходасевича, пушкинскую заметку 1825—1826 гг. (печатается в изданиях Пушкина под названием «Возражение на статьи Кюхельбекера в "Мнемозине"»; у Ходасевича — «О вдохновении и восторге») он цитирует с неточностями в тексте.

С. 119. *...такова, в особенности, «Русалка».* — Статья Ходасевича «Русалка. Предположения и факты» была напечатана в той же, XX кн. *СЗ;* составила часть изданной в том же году кн. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л.: Мысль, 1924. С. 113—143). «Предположения» Ходасевича, что в действии пушкинской драмы зашифрованы конкретные «факты» «крепостного романа» поэта с Ольгой Калашниковой, были отвергнуты пушкинистами, спор с которыми у Ходасевича растянулся на несколько лет. См. рецензии

Б.В.Томашевского (Русский современник. 1924. № 3. С. 262) и Г.О.Винокура (Печать и революция. 1924. № 6. С. 222—223) на *ПХП*, М.Л.Гофмана на статью о «Русалке» в *СЗ* (*Р*. 1925. 7 февраля) и статьи В.В.Вересаева (Печать и революция. 1925. № 5/6. С. 29—57) и П.Е.Щеголева (*НМ*. 1927. № 10. С. 149—169; № 12. С. 162—188); также письмо М.О.Гершензона Ходасевичу от 17 августа 1924 г., напечатанное последним в *СЗ* (1924. Кн. XXV. С. 234—235). Реакцией Ходасевича на критику пушкинистов была статья «В спорах о Пушкине» (*СЗ*. 1928. Кн. XXXVII. С. 275—294).

Заметки о стихах (с. 121). — *ПН*. 1925. 11 июня.

Это, видимо, второй значительный печатный отзыв Ходасевича о Цветаевой после их встреч в Праге 1923 г. (см. соответствующие записи в «камерфурьерском журнале» Ходасевича. — *Берберова*. С. 243—244), где, по свидетельству А.С.Эфрон, Цветаева содействовала устройству некоторых его литературных дел, в том числе знакомству с Ф.Кубкой (Эфрон А.С. О Марине Цветаевой. С. 205—206). Благосклонная статья Ходасевича о «Молодце» (Цветаева М.И. Молодец: Сказка. Прага: Пламя, 1924) противостояла недоуменным или прямо враждебным откликам на поэму (см.: Адамович Георгий. — Звено. 1925. 20 июля; Ю. А[йхенвальд]. — *Р*. 1925. 10 июля; Р.С. — Новое время (Белград). 1925. 8 августа), подготовившим антицветаевскую кампанию 1926—1927 гг. в эмигрантской печати. Сложные личные и литературные отношения Ходасевича и Цветаевой — через решительный разрыв в 1926—1927 гг. — постепенно к середине 30-х годов переросли в прочную дружбу. «Главное же чудо их поздней дружбы заключалось в том, что, возникнув и перечеркнув былую вражду, она утвердилась в пору самого великого одиночества Марины, самого великого противостояния эмиграции, в которую врос Ходасевич, но над которой сумел, хотя бы в этом случае, подняться во весь человеческий и поэтический рост» (Эфрон А.С. О Марине Цветаевой. С. 105).

С. 122. *Белинский их осудил...* — Из статьи В.Г.Белинского «Стихотворения Александра Пушкина. Часть четвертая» (1843) (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. II. С. 82).

С. 123. *«Когда-нибудь... смастерил я сам».* — П.В.Киреевскому (1808—1856) Пушкин передал тетрадь с записанными им народными песнями в сентябре — декабре 1833 г. Цитируемая Ходасевичем реплика Пушкина сохранена благодаря «Моим воспоминаниям» Ф.И.Буслаева (М., 1897. С. 293), который так передавал рассказ Киреевского 40-х годов: «И сколько ни старался я разгадать эту загадку, <...> никак не мог сладить. Когда это мое собрание будет напечатано, песни Пушкина пойдут за народные». См. об этом: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.— Л., 1935. С. 430—436.

«Все-таки они... наших других поэтов». — Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. II. С. 82.

С. 126. *Потемкин* Петр Петрович (1886—1926) — поэт, посто-

янный сотрудник «Сатирикона», заметная фигура петербургской «богемы» 10-х годов. Ходасевич вспоминает о ст-нии Потемкина «Нет»: «Не прошло еще недели, // ты уехал, ты забыл...// Ах, как скучен зов метели, // шорох снежных крыл! // Рябь морозных, белых стекол // золотит фонарный свет... // Кто ты? Где ты, ясный сокол? // Ты вернешься?..» (Потемкин П. Смешная любовь. СПб., 1908. С. 79). Сходный прием использовал В.А.Пяст в ст-нии 1913 г. «Мое жалкое сердце не тронь...» (Пяст В.А. Львиная пасть. Берлин—Пб.—М.: Изд. З.И.Гржебина, 1922. С. 26).

Восхваление внутрисоветской литературы... эмигрантского шика. — Ср. в статье Ходасевича «Там или здесь?»: «Есть, однако, и в самой эмиграции течения, отрицающие жизненность эмигрантской литературы. Мне кажется, они вызваны неумеренным отрицанием всего внутрисоветского и столь же неумеренными восторгами перед всем эмигрантским. К сожалению, естественное и законное желание возражать против одной крайности — по распространенному обычаю толкает в другую, столь же ошибочную. На этой почве уже развивается даже своеобразный эмигрантский снобизм: проявить высшую независимость суждений, взять да и "хватить" по эмиграции, сидя в эмиграции, — это становится в некотором роде модно» (*Д.* 1925. 18 сентября). Идея несомненного приоритета советской литературы перед эмигрантской была характерна прежде всего для позиции пражского «журнала политики и культуры» «Воля России» (1922—1932), один из редакторов которого, С.В.Постников, писал: «...уже сама по себе нелепа мысль о какой-то самостоятельной культурной миссии, возложенной на эмиграцию, ибо эмиграция прежде всего явление нездоровое и, во всяком случае, скорее вымирающее, а не усиливающееся и наживающее здесь силу и мощь» (Постников С. По поводу // Воля России. 1925. № 1. С. 233). Апологетами этой идеи во второй половине 20-х годов были редактор литературного отдела «Воли России» М.Л.Слоним и критик Д.П.Святополк-Мирский, редактор журнала «Версты» (1926—1928), просоветская культурная ориентация которого вызвала резкую критику Ходасевича (О «Верстах» // *СЗ.* 1926. Кн. XXIX. С. 433—441). Принимавшая ближайшее участие в «Верстах», Цветаева писала 9 февраля 1927 г. Б.Л.Пастернаку: «"Версты" эмигрантская печать безумно травит. Многие не подают руки (Х[одасевич] первый)» (Цветаева М. Неизданные письма. Paris, 1972. С. 327).

З.Н.Гиппиус, «Живые Лица» (с. 127). — *СЗ.* 1925. Кн. XXV. С. 535—541.

Рецензия Ходасевича на «Живые лица» (Вып. 1 и 2. Прага: Пламя, 1925) относится к самому началу его кратковременной дружбы и литературного союзничества с З.Н.Гиппиус. В 1926—1927 гг. Ходасевич входит в круг близких друзей Гиппиус и с некоторыми оговорками присоединяется к общей литературно-политической линии Мережковских. В частности, он поддерживает и печатно защищает издающиеся под идеологической протекцией Гиппиус и при ближайшем участии Н.Берберовой журналы «Новый дом» (1926) и

«Новый корабль» (1926—1927; см. в наст. томе статью Ходасевича «Подземные родники»). 5 февраля 1927 г. он произносит вступительное слово на открытии организованных Мережковскими литературно-философских собраний «Зеленая лампа» (см.: *Терапиано*. С. 42—47) и принимает в них участие, наконец, пишет сочувственную статью «О Мережковском» (*В*. 1927. 18 августа). В свою очередь Гиппиус откликается на издание *ССт-27* Ходасевича статьей «Знак. О Владиславе Ходасевиче» (*В*. 1927. 15 декабря; см. также статью Мережковского «Захолустье» // *В*. 1928. 28 января); см. о ней в письме Ходасевича М.В.Вишняку от 16 декабря 1927 г. в т. 4 наст. изд. Первое серьезное охлаждение следует датировать зимой 1927/28 г. (см. письмо Гиппиус к Н.Н.Берберовой от 11 февраля 1928 г. — *Гиппиус*. С. 25—26); видимо, причина его — в окрепшем альянсе Гиппиус с кругом литературных противников Ходасевича — Г.В.Адамовичем, Г.В.Ивановым и их молодым литературным окружением (см. в т. 4 наст. изд. письмо Ходасевича к Ю.А.Айхенвальду от 22 марта 1928 г.; ср. письма Гиппиус Г.В.Адамовичу от 19 июля, 27 июля и 4 сентября 1927 г. в кн.: Pachmuss Temira. Intellect and ideas in action: Selected correspondence of Zinaida Hippius. München, 1972. P. 350, 357, 370). Последний раз Ходасевич присутствовал на «Зеленой лампе» на вечере стихов 10 марта (см.: La vie culturelle de l'emigration russe en France: Chronique (1920—1930) // Etablie par Michelle Beysaque. Paris, 1971. P. 179); формальным поводом для выхода из «Зеленой лампы» стал памфлет ее участника Г.Иванова «В защиту Ходасевича» (*ПН*. 1928. 8 марта), а также оскорбившая Ходасевича рец. Гиппиус на XXXIV кн. *СЗ* с двусмысленным разбором помещенной там статьи В.Вейдле «Владислав Ходасевич» (*В*. 1928. 31 марта; см. письмо Ходасевича М.В.Вишняку от 2 апреля 1928 г. в т. 4 наст. изд.). Видимо, Ходасевич почувствовал себя жертвой той «хитрой ласки», того «электричества», «особого, пленяющего с непривычки "шарма", которым они (Мережковские. — *Коммент*.) обволакивали того, кто им начинал казаться нужным» (Белый Андрей. Начало века. М.—Л.: Федерация, 1933. С. 191, 190), в сочетании с «сектантским властолюбием» (Бердяев Н. Самопознание. Paris, 1949. С. 152). Старшие современники Ходасевича отмечали это как характернейшую черту еще петербургского салона Мережковских; ср. дневниковую запись В.Н.Буниной о встрече с Ходасевичем от 19 сентября 1928 г.: «О себе Ходасевич говорит, что он очень доверчив, что Мережковским он верил и что они "ужасно с ним поступили"» (Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. Милицы Грин. Frankfurt a/M.: Посев, 1981. Т. 2. С. 183). Гиппиус, в письме от 20 мая 1930 г. призывавшая Ходасевича «с той же прелестной ясностью, с какой написан <...> Державин», объяснить, «поссорились вы со мной (с нами) или не поссорились» (*Гиппиус*. С. 106), на самом деле начиная с весны 1928 г. многократно нейтрализовывала печатные и приватные попытки Ходасевича пойти на прямой конфликт (см., в частности, статьи «Еще о критике». — *В*. 1928. 31 мая; «"Современные Записки". Книга 36-ая». — *В*. 1928.

27 сентября; «Летучие листы. "Числа"». — *В.* 1930. 27 марта, и особенно «О писательской свободе». — *В.* 1931. 10 сентября; см. соответствующие письма Гиппиус — *Гиппиус.* С. 90—91, 98, 106, 107). Впервые этот конфликт смог открыто выразиться лишь в 1933 г. в резкой журнальной полемике Ходасевича и Гиппиус, поводом к которой послужил роман Т.Таманина (Т.И.Манухиной) «Отечество» (см. об этом подробнее в коммент. к статье Ходасевича «О форме и содержании» в наст. томе). См. также оценку самой Гиппиус своих взаимоотношений с Ходасевичем в письме к С.П.Ремизовой-Довгелло от 8 ноября 1930 г. — Lampl Horst. Zinaida Hippius an S.P.Remisova-Dovgello // Wiener slawistischer Almanach. 1978. Bd I. S. 180; см. также: Из переписки В.Ф.Ходасевича (1925—1938) / Публ. Джона Малмстада // *М-3.* С. 272—277.

С. 129. *...жена Брюсова...* — Брюсова Иоанна Матвеевна (урожд. Рунт; 1876—1965), чешка по происхождению, вышла замуж за В.Я.Брюсова осенью 1897 г. Впоследствии — переводчица, издательница литературного наследия мужа.

...«Земная Ось»... — Брюсов В. Земная ось. М.: Скорпион, 1907 (2-е изд., доп.,—1910; 3-е изд.—1911). Как поясняет сама Гиппиус в эпистолярном ответе на рец. Ходасевича от 15 сентября 1925 г. (*Гиппиус.* С. 40), «Проза поэта» — название ее статьи о прозаической книге Брюсова (Весы. 1907. № 3); так же озаглавил свою рец. на «Земную ось» С.Ауслендер (Речь. 1910. 1 ноября); см. об этом: Лавров А.В. Проза поэта // Брюсов В.Я. Избранная проза. М., 1989. С. 5—20.

...издательство «Альциона»... — Частное издательство секретаря редакции «Мусагета» А.М.Кожебаткина «Альциона» (1910—1923) возникло уже после закрытия крупнейших журналов русского символизма «Весы» (1904—1909) и *ЗР* (1906—1909). См. об этом изд-ве: История книги в СССР. 1917—1921. М., 1985. Т. 2. С. 135—136; Лидин В.Г. Друзья мои — книги. М., 1976. С. 93—96; Азадовский К.М. Письмо Марины Цветаевой к А.М.Кожебаткину // Памятники культуры: Новые открытия. 1988. М., 1989. С. 62—64.

С. 130. *...участвовал в «Весах» далеко не один А.Жид...* — Привлечь Андре Жида (1869—1951) к участию в «Весах» предлагал Брюсову В.И.Иванов в письме от 22 июля (4 августа) 1904 г. (см.: *ЛН.* Т. 85. С. 453), однако эта идея не была осуществлена. В «Весах» была напечатана статья Л.Д.Зиновьевой-Аннибал о творчестве Жида «В раю отчаяния» (1904. № 10). Среди иностранных писателей, принимавших участие в журнале или значившихся в списке его сотрудников, — Р.Гиль, Р.Аркос, Реми де Гурмон, Э.Верхарн, С.Пшибышевский, А.Лютер и др. См. об этом подробнее: Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы»: К истории издания // *ЛН.* Т. 85. С. 269—271.

...цензором он ни минуты не был... — Работа Брюсова в советских учреждениях началась в 1917 г. с заведования Московским отделением Книжной палаты в Комиссариате по регистрации произ-

ведений печати в Москве; позже он писал многочисленные внутренние рецензии на рукописи для Госиздата и ЛИТО Наркомпроса, которым с 1920 г. заведовал. Ср. с интервью И.А.Бунина газете «Одесский листок»: «Совсем зря пустили слух о том, будто Валерий Брюсов пошел к большевикам. Он работает еще с дней Временного правительства в комиссии по регистрации печати и остается в ней поныне. Ему приходится, правда, работать с комиссаром Подбельским, к которому крайне резко относится вся печать, и даже иногда заменять его. Но все же говорить о большевизме Брюсова не приходится» (Одесский листок. 1918. 21(8) июня. Цит. по: Гольдин С.Л. К вопросу о литературных связях В.Брюсова и И.Бунина // Брюсовские чтения 1962 г. Ереван. 1963. С. 183; см. также: Васильев О. «Отверженный» Брюсов // *В.* 1928. 20 декабря).

...«Почему я стал коммунистом»... — По данным Партархива, Брюсов был принят в члены РКП(б) Хамовническим райкомом г. Москвы 21 мая 1920 г. (см.: Бурлаков Н.С. Валерий Брюсов: Очерк творчества. М., 1975. С. 203). Какие лекции Брюсова имеет в виду Ходасевич, установить не удалось.

«Я раб и был рабом покорным». — Из ст-ния «Раб» (1900). По этому поводу Гиппиус писала Ходасевичу: «“Я долго был рабом покорным” и т.д. — *первоначальный* текст данного стих<творения> Б<рюсо>ва, тот, кот<орый> он и читал. Я знаю, что в позднейшем тексте был очень изменен, по-моему — к худшему, что я и говорила самому Брюсову» (*Гиппиус.* С. 40).

«Казнь...» — Брюсов В.Я. Собр. соч. Т. 1. С. 286.

«Желал бы я не быть Валерий Брюсов». — Из ст-ния Брюсова «L’ennui de vivre...» (1902).

«*Вам зеленоглазою наядой...*» — Из ст-ния А.Блока «З.Гиппиус (При получении “Последних стихов”)» (1918).

«*О Ирландия, океанная...*» — Из ст-ния З.Гиппиус «Почему» (1917). Гиппиус поясняет Ходасевичу смысл своего недоумения: «Мой вопросительный знак к стихотворению Блока относится не к Ирландии (она очень нравилась Блоку, и мне легко было догадаться, откуда “Ирландия”) — но к общенеуместному тону стихотворения в ответ на мое, — при всех данных обстоятельствах» (*Гиппиус.* С. 40).

«Намеренно опускаю... невольная или вольная». — Гиппиус З.Н. Живые лица. Прага, 1925. Вып. 1. С. 105.

С. 131. *...«такой нищий... собирает окурки».* — Здесь и далее Ходасевич цитирует главу «Ледяные воды» из очерка Гиппиус «Задумчивый странник (О Розанове)». — Гиппиус З.Н. Живые лица. Вып. 2. С. 80—87.

...З.Н.Гиппиус написала Горькому письмо... — Гиппиус пересказывает свое письмо Горькому от 11 ноября 1918 г. — *АГ.*

С. 132. *...дочь Розанова...* — Вероятно, вторая дочь Розанова — Татьяна Васильевна Розанова (1895—1975), автор мемуаров об отце.

...с чужих слов. — Собираясь специально прокомментировать инвективы Гиппиус против Горького, Ходасевич писал ему 15 июля 1925 г.: «...кое-что прилгнуто, в частности о Вас (по поводу Розанова). Я знаю, что Вы не любите этого, но придется мне написать, что Вы —

не изверг, а напротив того. Не сердитесь: я не собираюсь восхвалять Ваши деяния, я только осторожно вправлю клевету, как вправляют грыжу» (Письма А.М.Горького к В.В.Розанову и его пометы на книгах Розанова / Вступ. заметка, подгот. текста и примеч. Л.Н.Иокар // Контекст-1978. М., 1978. С. 328). Сведения, сообщаемые Ходасевичем, подтверждаются письмом Розанова Горькому от 20 января 1919 г. (см.: Г[оллербах] Э. Из предсмертных писем В.В.Розанова // Вестник литературы. 1919. № 8. С. 14; Э.Голлербах, Горький и Розанов (Странички из биографии) // Красная газета. 1927. 14 октября, веч. вып.; О «Безвидной дружбе»: Письма В.Розанова к М.Горькому / Вступ. ст., публ. и коммент. И.Бочаровой // *ВЛ*. 1989. № 10. С. 167): «Дорогой, милый А<лексей> М<аксимович>! Несказанно благодарю Вас за себя и за всю семью свою. Без Вас, Вашей помощи, она бы погибла. 4000 р<ублей> это не кое-что. Благородному Г<ершензону> тоже глубокую благодарность за его посредничество и хлопоты <...>». Ср. воспоминания А.И.Киракозовой, которая утверждает, что она послала Розанову из «личных средств» Горького 10 000 рублей, «не упоминая его фамилии» (Контекст-1978. С. 327).

С. 133. *...произносит Розанов.* — См. в письме Гиппиус: «...мы с вами, при взгляде на эпизод "Розанов — Горький", находимся не в одинаковом приближении к "истине", а проще говоря — мы оба "пристрастны", конечно, но мое пристрастие — на стороне объективной *правды*, ваше — на противоположной. Почему у вас две мерки, для Горького и для Розанова, и, главное, каковы эти мерки? Почему Розанов сам виноват, что голодал, — не хотел продавать свои коллекции, а Горький ни в чем не виноват, хотя не только не продавал свои коллекции, но в то же время усиленно пополнял их?» (*Гиппиус*. С. 41).

Ни З.Н.Гиппиус, ни сам даже Сологуб не знают некоторых подробностей этой истории. — Впервые Сологуб просил разрешения на выезд в письме к Луначарскому от 5 октября 1918 г. (см. также письмо Сологуба Луначарскому от 28 июня 1920 г. — *РГАЛИ*. Ф. 279. Оп. 1. Ед. хр. 155). В начале февраля 1921 г. Сологубу был выдан заграничный паспорт, но уже в конце того же месяца решение о возможности его выезда было отменено (см. письмо Сологуба Л.Д.Троцкому от 25 апреля 1921 г. — *РГАЛИ*. Ф. 482. Оп. 4. Ед. хр. 2). История несостоявшегося выезда Блока за границу летом 1921 г. подробно описана в коммент. к письму Луначарского в ЦК РКП(б) и Ленину от 11 июля 1921 г. с ходатайством о Блоке в кн.: *ЛН*. 1971. Т. 80. С. 292—294 (см. также письма Горького Луначарскому от 29 мая и 29 июля 1921 г. // Архив Горького. М., 1976. Т. XIV: Неизданная переписка. С. 99—100). На состоявшемся 12 июля 1921 г. заседании Политбюро просьба Блока о выезде за границу была отклонена, а Сологуба — утверждена. Полный текст письма Луначарского в ЦК от 15 июля, которое пересказывает далее Ходасевич, опубликован в статье Н. Дикушиной «Как решалась судьба поэта» (Литературная газета. 1990. 28 ноября). Фрагмент письма Горького Луначарскому тех же дней, касающийся этой темы, см.: т. 4 наст. изд. С. 590. 23 июля 1921 г. появилось благоприятное для Блока постановление

Политбюро; окончательный отказ Сологубу датирован весной 1922 г., т.е. временем через несколько месяцев после самоубийства А.Н.Чеботаревской (1876—23.9.1921) (см. соответствующее письмо Луначарского Сологубу. — Панченко Н. Автографы А.В.Луначарского в Пушкинском Доме // Русская литература. 1966. № 2. С. 215).

...статья в Times'e! — Вероятно, имеется в виду статья: New tendencies in Russian thought // Times Literary Supplement. 1921. 20 January. P. 33—34. См. также позднейшую статью английского переводчика «Двенадцати» К.Е.Бехофера «Russian literature today» (Ibid. 1921. 13 October).

С. 134. *...книга вырубовских воспоминаний.* — Вырубова А.А. Страницы из моей жизни. Париж, 1922.

...переписке государя и государыни. — Переписка Николая и Александры Романовых. Т. 1—5. Берлин—М.—Л., 1922—1927.

...оскорбила память этих людей, умученных большевиками. — См., напр., в рец. Л.Львова: «По поводу 3-го очерка ("Маленький Анин домик"), прочитав его, я лично испытываю желание протестовать изо всех сил. <...> Весь этот очерк, главными действующими лицами которого являются Государь, Вырубова и Распутин, читать нестерпимо. З.Н.Гиппиус нашла слова некоторого сочувствия и приязни к тем, о ком она пишет <...>, но в то же время ведет свой рассказ о них высокомерно и надменно, иногда спускаясь до низин насмешки и полемического задора. К чему это там, где пролита невинная кровь!..» (*В.* 1925. 22 июня). Другой, близкий к Гиппиус, рецензент книги писал в защиту «Маленького Анина домика»: «...было бы несправедливым упрекать Гиппиус за одно прикасание к страшной трагедии. Вопрос о том, как преданные вере и православной церкви русские люди могли признать в нечестивце праведника <...> — вопрос не обывательского любопытства, а серьезное недоумение, заставившее многих русских людей задуматься над качеством своей веры. "Анин домик" не просто литературный силуэт Вырубовой, а краткие религиозно-философские заметки автора о *неправой вере»* (Таманин Т. [Т.И.Манухина]. Нелицемерный современник // *ПН.* 1926. 11 марта).

О кинематографе (с. 135). — *ПН.* 1926. 28 октября.

Утверждение Ходасевича — «кинематограф это не искусство и не антиискусство» — представляет собой ответ на статью П.П.Муратова «Кинематограф», в которой тот писал: «Кинематограф является в настоящее время наиболее определенно выраженным видом анти-искусства», т.е. «некоторого рода человеческой деятельности, который, *не будучи искусством, вполне замещает и вытесняет в современной жизни искусство»* (*СЗ.* 1925. Кн. XXVI. С. 287). Обе статьи являются частью широкой дискуссии в европейской, и в том числе русской эмигрантской, прессе середины 20-х годов о месте кинематографа в ряду традиционных искусств — реакции на стремительное развитие кинематографического мышления (в частности, авангардистской эстетики) — и о его тенденции к автономизации в

системе культуры (см., напр., об имевших широкий резонанс лекциях теоретика и практика французского киноавангарда М.Л'Эрбье «Кинематограф против Искусства» в кн.: Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911—1933 гг. / Сост., перев., коммент. М.Б.Ямпольского. М., 1988. С. 24—37; см. также обзор европейской критики по этому вопросу: Д[аман]ская А. Искусство или антиискусство? // *ПН*. 1926. 16 февраля). Статья Ходасевича вызвала, в частности, отклики М.Л.Кантора (В защиту кинематографа // Звено. 1926. № 198. С. 11—12) и Е.А.Зноско-Боровского (Искусство кинематографа // Воля России. 1927. № 7. С. 85—93); последний писал: «...самое утверждение, будто подлинное искусство вызывает усилие, требует труда, кажется отвлеченным, холодной схемой, сухой игрою слов. Пусть Пушкина никто не понимает так, как этого хочется Вл.Ходасевичу: все же Пушкин не ответственен за то, что многие и многие отдыхают, читая его. В свое время стихи уподоблялись "лимонаду": Ходасевич грешит в обратную сторону. Но искусство остается искусством, пьют ли его, как лимонад, или обливаются над ним пóтом, как того требует Вл. Ходасевич» (С. 86).

С. 135. *Рудольф Валентино* (наст. имя: Родольфо Гульелми ди Валентино; 1895—23.8.1926) — один из самых легендарных актеров в истории Голливуда. Наиболее известные фильмы с его участием — «Четыре всадника Апокалипсиса» (1920), «Шейх» (1921), «Кровь и песок» (1922), «Молодой раджа» (1923), «Сын шейха» (1926). Кинематографический «принц крови» (см.: Левинсон Андрей. Принц крови (Рудольф Валентино) // *ПН*. 1926. 9 сентября), Валентино «славой был <...> обязан не своему драматическому таланту, а тому, что он первый показал на экране новый мужской тип: после долгого царствования атлетически сложенного энергичного героя зритель увидел героя женственного, изящного и красивого» (В.С. Валентино-артист // *ПН*. 1926. 25 августа). Ранняя смерть Валентино вызвала волну самоубийств и массовую истерию среди его поклонников.

Картинки в «Иллюстрасион»... с молитвенно сложенными руками. — Ходасевич описывает фотографии, иллюстрирующие статью: Beauplan Robert de. Frénesie américaine // L'Illustration. 1926. 11 Septembre. P. 256—257. Впоследствии продюсер Валентино вспоминал: «Его тело <...> было выставлено в "Кэмпбеллс фьюнерал хоум" <...>, и публике разрешили попрощаться с покойным. Тут же собралась толпа в 30 тысяч человек, состоявшая в основном из женщин. Когда полиция попыталась установить порядок, вспыхнул настоящий мятеж <...> Причем началось с битья стекол. Дюжина конных полицейских несколько раз пыталась восстановить порядок... Тогда женщины намылили мостовую, чтобы лошади не могли держаться на ногах» (Zukor A., Kramer D. Le public n'a jamais tort. Paris. 1954. P. 234. Цит. по кн.: Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1982. Т. 4, кн. 2. С. 96); см. фотографии похорон Валентино в кн.: Walker A. Rudolpho Valentino. London, 1976. P. 114—117.

Муратов Павел Павлович (1881—1950) — историк искусства, писатель, культуролог, политолог, близкий друг Ходасевича (см. о нем подробнее в коммент. к статье «Магические рассказы»).

...пост-Европа. — В 1924—1925 гг. Муратов выступил в *СЗ* с циклом статей («Анти-искусство» — 1923. Кн. XIX. С. 250—276; «Искусство и народ» — 1924. Кн. XXII. С. 185—209; «Кинематограф»), в которых, развивая и полемически переосмысляя модные в России и Европе начала 20-х годов эсхатологические идеи О.Шпенглера, писал об упразднении искусства в сфере духовной жизни нового, «американизированного» европейца, видя в этом начало глобальной культурной катастрофы: «Вся Европа находится сейчас в состоянии этой скрытой борьбы двух человеческих типов, человека органического с человеком механическим, европейца с обитателем пост-Европы» («Искусство и народ», с. 203); «...человек пост-Европы идет к тому, чтобы уметь заражаться пафосом механических сил и скоростей так же, как европейский человек мог заражаться и заражать других пафосом явлений органических. <...> Европейцу грозит на наших глазах небывалый опыт пост-европейского становления. <...> Мы переходим через какой-то совершенно неведомый и страшный рубеж истории» («Анти-искусство», с. 266—267, 275). См. подробнее об идеях Муратова: Хабаров И., Ямпольский М. Русская киномысль на Западе // Киноведческие записки. 3. М., 1989. С. 104—106.

С. 136. *Джекки Куган* (р. 1914) — американский актер, стал кинозвездой в шестилетнем возрасте, сыграв вместе с Ч.Чаплином в фильме «Малыш» (1920), в 20-е годы много снимался в амплуа «маленького бродяги» («Оливер Твист», 1924; «Старые перчатки», 1925, и др.). См. о нем: Державин Конст. Джекки Куган и дети в кино. Л., 1926.

С. 137. *...«тэйлоризован» или «фордизирован»...* — Английский инженер Фредерик Винслов Тейлор (1856—1915) и американский инженер и промышленник Генри Форд (1863—1947) — основатели системы научной организации труда. Советские экономисты 20-х годов были озабочены тем, чтобы «социализировать систему Тейлора», и книжный рынок был насыщен работами, посвященными Тейлору и Форду. В России «тейлоризм» стал предметом философского осмысления сразу же после появления первых русских переводов трудов Тейлора (в частности, о «тейлоризме» писал такой значимый для Ходасевича философ, как М.О.Гершензон: Junior. На разные темы. IX // Русская молва. 1913. 3 марта).

«Пушкин в жизни» (с. 140). — *ПН*. 1927. 13 января.

Первые два выпуска кн. В.В.Вересаева «Пушкин в жизни» появились в московском изд-ве «Недра» в 1926 г., вып. III—IV — в 1927 г. В пушкиноведении 20-х годов Ходасевич и Вересаев находились в состоянии острой полемики по вопросу «об автобиографичности Пушкина», как назвал Вересаев свою статью, обращенную против эксцессов биографической расшифровки пушкинских произведений, которые он находил в работах М.О.Гершензона («Северная

любовь Пушкина») и Ходасевича («Поэтическое хозяйство Пушкина»). «В последние годы В.Ф.Ходасевич выдвинулся в первый ряд современных наших поэтов, — писал Вересаев. — И особенно удивительно вышеприведенные рассуждения слышать от художника, который уж по себе должен знать о чрезвычайной сложности и прихотливости процесса художественного творчества» (Печать и революция. 1925. № 5—6. С. 35). В споре с Ходасевичем Вересаев ссылался на заключение Б.В.Томашевского о методе биографически-творческой интерпретации пушкинских произведений в книге Ходасевича как «отчетливо неудачном» (Русский современник. 1924. № 3. С. 262); Ходасевич отвечал Томашевскому в следующем номере «Русского современника» (1924. № 4. С. 281—282). В дальнейшем Вересаев выдвинул тезис о разобщенном бытии «в двух планах» Пушкина — человека и поэта, о «поразительном несоответствии между живою личностью поэта и ее отражением в его творчестве» (Вересаев В. В двух планах. М., 1929. С. 140). Кн. «В двух планах» также вызвала рецензию Ходасевича, заметившего, что положения книги «в значительной степени вызваны полемикой с пишущим эти строки». «Таких нелепостей я не писал, — отвечал Ходасевич, — и подозревать меня в столь "наивном биографизме" чрезвычайно наивно. Еще наивнее — выдвигать обратный догмат: об абсолютной антибиографичности Пушкина». Вновь помянул в рецензии Ходасевич и «Пушкина в жизни»: не исходи Вересаев из своей установки о Пушкине «в двух планах», «совсем иначе составил бы он и известную свою книгу "Пушкин в жизни", в которой собраны всевозможные сведения о Пушкине, порой заведомо вздорные и ложные (сам Вересаев отмечает их звездочкой) — но принципиально исключены все прямые поэтические показания Пушкина. Вересаев готов прислушаться к кому угодно, будь то первый попавшийся враль или глупец, — только не к Пушкину, только не к поэту... Причина этого лежит, конечно, очень глубоко: она коренится во взгляде Вересаева на природу и смысл поэзии, т.е. уже в основах его мировоззрения. Тут уж мы с ним стоим по двум сторонам рубежа, неизмеримо более глубокого, чем разногласия пушкиноведения» (*СЗ*. 1931. Кн. XLIV. С. 529).

С. 140. *...от замечательно сделанной... биографической канвы...* — Лернер Н.О. Труды и дни Пушкина. М.: Скорпион, 1903; исправл. и расшир. изд. — СПб.: Императорская Академия наук, 1910. Памяти Н.О.Лернера Ходасевич посвятил заметку: *В*. 1934. 18 октября.

С. 141. *Гершензон, впервые обративший внимание на заметку Пушкина о «Нулине»...* — В статье при факсимильном издании «Графа Нулина» 1827 г. в изд-ве М. и С. Сабашниковых (М., 1918).

С. 143. *Вересаев говорит в предисловии...* — Далее цитируется предисловие автора в кн.: Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1926. Вып. I. С. 3—8.

...синтаксический завет Пушкина... — Имеются в виду стилистические замечания Пушкина в «Опровержении на критики» (1830).

С. 144—145. *...уверенностью гр. М.Д.Бутурлина...* — См.: Пушкин в жизни. Вып. I. С. 137.

Девяностая годовщина (с. 147). — *В*. 1827. 10 февраля.

С. 147. *Недавно одна писательница заявила...* — Как установила И.З.Сурат, речь идет о Марине Цветаевой, которая писала, отзываясь на слова Г.Адамовича, что четыре года успели «почти примирить» со смертью Блока: «Плохо же тогда дело обстоит с Пушкиным (†94 года назад), не лучше с Шенье (†133 года назад), совсем безнадежно с Орфеем (†?). Смерть поэта — вообще незаконна. Насильственная смерть поэта — чудовищна. Пушкин (собирательное) будет умирать столько раз, сколько его будут любить. В каждом любящем — заново. И в каждом любящем — вечно» (Благонамеренный (Брюссель). 1926. № 2. С. 132).

...как-то «не миришься». — С этим чувством Ходасевич упорно связывал необходимость неразрывного изучения творчества и биографии Пушкина; в статье «В спорах о Пушкине» он писал: «“Творчество писателя нельзя изучать вне связи с его эпохой и биографией”. Эта пропись оживает для нас, озаряется новым светом, когда дело идет о Пушкине. Да, не только нет ничего “уродливого” в том, что в изучении Пушкина столь огромное место заняло кропотливое, жадное исследование его биографии, — но, напротив, это-то и свидетельствует об очень верном, очень глубоком “чувстве Пушкина”, существующем в России и в русской литературе. Это мы до сих пор не примирились со смертью Пушкина: читая его вечно живые слова, все еще упрямо хотим видеть живым его самого. И только до тех пор будем понимать это творчество, пока не примиримся» (*СЗ*. 1928. Кн. XXXVII. С. 275).

С. 149. *...разговор происходил по-французски...* — Ходасевич излагает письмо П.А.Вяземского Д.В.Давыдову от 9 февраля 1937 г., очевидно, по книге П.Е.Щеголева «Дуэль и смерть Пушкина» (см.: 2-е изд. Пг., 1917. С. 147).

...«с глубокой жаждой мщения»... — У Лермонтова: «...с напрасной жаждой мщенья».

С. 152. *...быть может, эти два отрывка должны были составлять одну пьесу...* — Одна из пушкиноведческих гипотез Ходасевича, изложенная им в статье «О двух отрывках» (Звено (Париж). 1926. 7 ноября), вошедшей позднее в книгу «О Пушкине»: «В первом издании “Поэтического хозяйства Пушкина” была помещена заметка о стихотворении “Куда же ты? — В Москву...”. Впервые опубликованное Анненковым, оно почти семьдесят лет печаталось во всех изданиях Пушкина под вымышленным (и бессмысленным) заглавием “Из записки к приятелю”. Я предложил считать его не самостоятельной пьесой, а окончанием стихотворения “Румяный критик мой...”, до тех пор считавшегося неоконченным. Мое предложение было принято всеми компетентными редакторами, и ныне оба отрывка печатаются слитно. Таким образом, надобность в этой заметке миновала, и я ее здесь не перепечатываю. Тогда же возникло у меня другое предположение, сходное с предыдущим. Несмотря на

все поиски, никаких объективных подтверждений моей догадки на сей раз добыть мне не удалось, хотя, с другой стороны, я не нашел ничего, что бы могло послужить к ее опровержению. Поэтому я высказываю свою мысль в качестве всего лишь предположения. Дело идет о стихотворении "Когда за городом, задумчив, я брожу..."». Далее излагается гипотеза («О Пушкине» — см. в т. 3 наст. изд.). Первую текстологическую гипотезу Ходасевича, относившуюся к отрывку «Куда же ты...» и связи его со ст-нием «Румяный критик мой...» (*ПХП*. С 103—106), поддержал в суровой в целом рецензии на *ПХП* Б.В.Томашевский, оценив текстологическую интуицию Ходасевича, предложившего убедительное решение на основании описания пушкинских автографов (Ходасевич не видел самой рукописи): «Ходасевич, не видя рукописи, пришел к выводу, к которому неизбежно приводит изучение автографа» (Русский современник. 1924. № 3. С. 263). Однако вторая гипотеза о связи ст-ний «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и «Пора, мой друг, пора...» не подтверждается данными пушкинской текстологии, от источников которой Ходасевич-пушкинист был отрезан в эмиграции. Критически отнесся к этой гипотезе Г.В.Адамович, рецензируя книгу «О Пушкине»: «Ходасевич, не в пример большинству своих собратьев-пушкинистов, обладает настолько развитым литературным чутьем, что не мог бы сделать предположение, совершенно неправдоподобное. Позволю себе все же сказать, что до "объективных подтверждений" догадку хочется отвергнуть» (*ПН*. 1937. 1 июля).

...Блок, действительно — поэт, сказавший себя полностью, до конца... — Оценивая эту мысль Ходасевича о возможностях поэзии Пушкина и Блока в момент их гибели, надо принять во внимание иной взгляд, высказывавшийся вскоре после смерти Блока таким близким ему человеком, как Н.А.Павлович (разговор с ней был записан А.Белым): «Н.А.Павлович почему-то казалось, что А.А. умер на рубеже огромного периода в своей жизни, что многое в нем где-то в глубине начало заново перестраиваться, но что этого не знали ни его друзья, ни его родственники, ни жена... Ей показалось тогда, что "Возмездие" некий порог: в зависимости от того, как А.А. справится с ходом поэмы, с тоном поэмы, зависит все его будущее...» (*ЛН*. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 807—808). В более поздней статье к десятилетию смерти Блока («Ни сны, ни явь» — см. в наст. томе) Ходасевич также будет датировать наступление блоковской «глухоты» прекращением работы над «Возмездием».

О формализме и формалистах (с. 153). — *В*. 1927. 10 марта.

Данная статья — наиболее развернутое выступление Ходасевича с критикой формальной школы в литературоведении. Первое полемическое упоминание о формалистах комментаторы американского Собрания сочинений Ходасевича относят к январю 1921 г. (рецензия на кн. Л.П.Гроссмана «Портрет Манон Леско». — См.: *СС*. Т. 2. С. 307, 520). О скрытой полемике с формалистами в статье «Колеблемый треножник» и об ответе Б.М.Эйхенбаума см. коммент. к этой статье в наст. томе (с. 478). В 1924 г.

Ходасевич отозвался о статьях В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума, Л.П.Якубинского, Ю.Н.Тынянова, Б.В.Томашевского и Б.В.Казанского о языке и стиле Ленина как о «немалом раболепстве» (*СС.* Т. 2. С. 350). В последующие годы оценка Ходасевичем формализма не претерпела изменений (см. его статьи «Восковая персона» и «Памяти Гоголя» в наст. томе, «Денис Давыдов» — *В.* 1934. 6 сентября). Д.Малмстад отмечает, что подход Ходасевича к формалистам можно назвать «тенденциозным» (Malmstad J.E. Khodasevich and Formalism. A Poet's Dissent // Russian Formalism: A retrospective glance. New Haven, 1985. P. 73). Характеризуя его в целом, он пишет: «В своей критике он (Ходасевич. — *Коммент.)* великодушен, проницателен и беспристрастен. Однако в статьях о формализме (и футуризме) эти достоинства оставляют его. Хотя его критические нападки на их перегибы, несомненно, справедливы, чувствуется, что он перегружает доказательства, всегда выбирая крайние примеры» (Op. cit. P. 76). Бóльшая часть этих примеров, добавим, заимствована из ранних работ В.Б.Шкловского; нам представляется, что неприятие Ходасевичем личности Шкловского сказалось и в его оценках формальной школы в целом. Однако в работах Ходасевича, в которых нет прямой полемики с формалистами, можно встретить формулировки, близкие к классическим опоязовским; см., напр.: «Эволюция литературы <...> есть эволюция стилей, то есть приемов. <...> Прием есть средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную» («Памяти Гоголя»). См. также об «остранении» у Набокова в статье «О Сирине».

С. 153. *...«погибнет Ваал».* — Из ст-ния С.Я.Надсона «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» (1880).

...к «заумной поэзии»... к «заумному языку»... — Основным теоретиком и практиком «заумной поэзии» выступал А.Е.Крученых, с 1913 г. широко пропагандировавший ее в своих книгах и статьях; см., напр., его «Декларацию слова как такового».

...«простому, как мычание»... — Название книги В.В.Маяковского (Простое как мычание. Пг., 1916).

С. 154. *...статьями, посвященными оправданию заумной поэзии...* — Специально «заумной поэзии» была посвящена ранняя работа В.Б.Шкловского «О поэзии и заумном языке», впервые опубликованная в первом выпуске «Сборников по теории поэтического языка» (Пг., 1916).

С. 155. *...единственный двигатель Достоевского...* — Далее Ходасевич пересказывает статью Шкловского «Сюжет у Достоевского», впервые опубликованную в «Летописи Дома литераторов» (1921. № 4).

...человек несомненного дарования и выдающегося невежества. — Ср. отзыв М.Горького о Шкловском: «...в той же мере невежествен, в какой талантлив» (письмо И.Вольнову от 17 марта 1925 г. // Горький и его эпоха: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1989. С. 80).

С. 156. *«Тема заняла сейчас слишком много места»...* — Из

статьи Шкловского «Современники и синхронисты», впервые опубликованной в «Русском современнике» (1924. № 3).

...«Пропавший, погибший Есенин...» — Из статьи «Современники и синхронисты».

...глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. — Ср. в статье «Денис Давыдов»: «В эпоху военного коммунизма и НЭПа формализм поощрялся советской властью, ибо формалистическое объяснение литературных фактов уводило читателя от ненавистной большевикам тематики русской литературы, от того идеализма, которым русская литература была проникнута. К концу НЭПа руководящие верхи компартии решили, что в этом направлении формализм сделал свое дело и должен уступить место строго марксистскому методу, то есть объяснению литературных событий единственно с точки зрения социальных отношений и классовой борьбы. Новые кадры историков, подготовленные к тому времени в недрах самой партии, объявили формализм ложным и вредным, якобы не совпадающим с марксистской точкой зрения. <...> У формализма всегда были глубокие общие совпадения с большевизмом и марксизмом: с большевизмом — поскольку большевизму был ненавистен, а формализму безразличен философский смысл русской словесности, а с марксизмом — поскольку и марксизм, и формализм отрицают вовсе или сводят к минимуму роль и значение художнической личности в истории словесности».

«Искусство есть прием». — Ср. название ранней работы Шкловского «Искусство как прием» (впервые — Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917).

С. 157. *...«обнажать прием»...* — Одно из основных понятий формалистской эстетики, особенно активно пропагандировавшееся Шкловским.

С. 158. *...подсчитывает пэоны в пятистопном ямбе Пушкина...* — Очевидно, речь идет о Б.В.Томашевском; см. его работу «Пятистопный ямб у Пушкина» в кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.

...формальный метод «избавляет критика...». — Очевидно, Ходасевич цитирует кн. В.А.Ледницкого «Александр Пушкин», вышедшую в 1926 г. в Кракове (сообщено И.З.Сурат).

Декольтированная лошадь (с. 159). — *В.* 1927. 1 сентября.

Борьбу с футуризмом и футуристической традицией Ходасевич считал важной частью своей культурной миссии современного русского поэта: «Я всегда был противником футуризма. Ни одно из его многочисленных ответвлений не представлялось мне ни благим, ни законным литературным течением» (Кризис поэзии // *В.* 1934. 12 апреля); «Футуризм можно бы назвать парнасским большевизмом. <...> Большевизм разрушает национальное благосостояние России — в политике и экономике, футуризм — в литературе. <...> Как уничтожение большевизма есть необходимая предпосылка к восстановлению России, так и дальнейшее развитие русской поэзии немыслимо без преодоления футуризма» (По поводу «Перекрестка»

// *В*. 1930. 10 июля). После смерти Маяковского статья «Декольтированная лошадь» была переработана Ходасевичем в исключительно резкий очерк «О Маяковском» (*В*. 1930. 24 апреля), практически повторяющий текст статьи 1927 г. Во вступлении к очерку Ходасевич писал: «История движется борьбой. Однако счастливы те возвышенные эпохи, когда над могилами недавних врагов с уважением склоняются головы и знамена. На нашу долю такое счастье не выпало. Перед могилами Ленина, Азефа, Дзержинского не преклонишься. Тяжкая участь наша — бороться с врагами опасными, сильными, но недостойными: даже именно своей недостойностью особенно сильными. И это даже в областях, столь, казалось бы, чистых, какова область поэзии. До наших времен в поэзии боролись различные правды — одна правда побеждала другую, добро сменялось иным добром. Врагам было легко уважать друг друга. Но в наше время правда и здесь столкнулась с самою ложью, за спиною наших врагов стоит не *иное добро*, но сама сила зла. Восемнадцать лет, с первого дня его появления длилась моя литературная (отнюдь не личная) вражда с Маяковским. И вот — нет Маяковского. Но откуда мне взять уважение к его памяти?» В заключение, апеллируя к тексту предсмертной записки Маяковского, Ходасевич сравнивал его самоубийство со смертью Есенина: «Не будем, однако же, думать, будто конец Маяковского в чем-нибудь, кроме внешности, схож с концом Сергея Есенина. Там было большое, подлинное мучение души заблудшей, исковерканной, но в глубине — благородной, чистой и поэтической. Ни благородства, ни чистоты, ни поэзии нет во всем облике Маяковского. Есенин умер с ненавистью к обманщикам и мучителям России — Маяковский, расшаркавшись, пожелал им “счастливо оставаться”». Очерк вызвал многочисленные критические отклики, в том числе Р.О.Якобсона, который назвал статью «пасквилями висельника, измывательством над критическим балансом своего же поколения» (О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931; Jacobson Roman. Selected writings. Paris—N.Y., 1979. Vol. 5. P. 378).

В ответе критикам Ходасевич пояснял свою позицию: «Маяковский есть футурист, разрушитель и осквернитель русской поэзии, которая для меня есть не только предмет безразличного и безучастного исторического изучения. Долг мой — бороться с делом Маяковского и теперь, как боролся я прежде, с первого дня, — ибо Маяковский умер, но дело его живет. Требовать от меня, чтобы я “корректно” склонил голову перед могилой Маяковского, совершенно так же “странно и напрасно”, как требовать от политической редакции “Руля”, чтоб она преклонилась пред мавзолеем Ленина» (Книги и люди // *В*. 1931. 30 июля). Позже Ходасевич сформулировал свою интерпретацию генезиса поэтического облика Маяковского: «Русскому невежеству всегда были свойственны: крайняя смелость мысли и экстатическая наклонность к низвержению кумиров, к переоценке ценностей. Мыслители этого склада, обычно — из недоучившихся гимназистов или семинаристов, не раз были изображены в литературе: они ужасали Достоевского и повергали в

насмешливую грусть Чехова. Маяковский первый из них сам явился в литературу» (Литература и власть в советской России // *В.* 1931. 10 декабря).

С. 159. *...Общество свободной эстетики...* — Общество свободной эстетики (1906—1917) — популярный клуб московской художественной богемы; Ходасевич был завсегдатаем Общества. Осенью 1912 г. Маяковский несколько раз был в Обществе, в частности выступал 17 октября в прениях после доклада Ф.А.Степуна «О некоторых опасностях современной русской литературы», 1 ноября — на вечере романсов на стихи К.Д.Бальмонта (см.: Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М., 1985. С. 72, 74).

С. 160. *...Грааль Арельский, Игнатьев...* — Ходасевич упоминает участников русского эгофутуристического движения — поэтов Грааля Арельского (Стефана Стефановича Петрова; 1888—1938?) и И.Игнатьева (Ивана Васильевича Казанского; 1882—1914).

С. 161. *...«гениальный кретин»...* — Образ, характерный для хлебниковского мифа 10—20-х годов (см., напр., в «Буре и натиске» Мандельштама о Хлебникове как об «идиотическом Эйнштейне» — Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 211). Возможно, это «бонмо» принадлежит самому Ходасевичу, у которого часты случаи зашифрованного, а иногда и переадресованного автоцитирования.

«*Улица...*» — Неточная цитата из ст-ния «Из улицы в улицу» (1913).

С. 162. *«Ешь ананасы...»* — Неточно приведенное Ходасевичем ст-ние 1917 г.

С. 163. *...восхищал и «пужал»... с эстрады Политехнического музея.* — Маяковский выступал в Политехническом музее 18 апреля 1914 г. на диспуте о постановке драмы Л.Андреева «Мысль» в МХТ; до этого он принимал участие в диспуте «Общество и молодежь» (12 февраля) и в прениях по докладу А.Лепковской «Сказка и правда о женщине» (17 февраля), которые состоялись в зале Политехнического музея. 11 ноября 1913 г. Маяковский выступал там же с отдельным докладом «Достижения футуризма» (см.: Катанян В. Маяковский. С. 75—76, 86—87, 92).

«С криком: "Дейчланд юбер аллес!"» — Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 363.

...ораторствовал... перед генерал-губернаторским домом... — Имеется в виду выступление Маяковского на митинге у памятника генералу Скобелеву 21 июля 1914 г. с чтением ст-ния «Война объявлена» (см.: Катанян В. Маяковский. С. 94).

«*О панталоны венских кокоток...*» — Из ст-ния «Война объявлена» (1914); Ходасевич цитирует неточно, у Маяковского: «Постойте, шашки о шелк кокоток // Вытрем, вытрем в бульварах Вены!»

...знаменитый марш: «Левой, левой!» (музыка А.Лурье). — Имеется в виду кантата, написанная в 1918 г. на текст ст-ния Маяковского «Левый марш» композитором Артуром (Винцентом)

Сергеевичем Лурье (1892—1966), который в «послеоктябрьском Петрограде одно время занимал руководящие посты в музыкальном отделе Наркомпроса» (Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 8). В статье «О "Верстах"», отмечая общую просоветскую ориентацию журнала, Ходасевич называл сотрудника журнала Лурье, находившегося в эмиграции с 1922 г., «свадебным генералом» и «хозяйским глазом» (*СЗ*. 1926. Кн. XXIX. С. 437), что вызвало печатный протест Лурье: «Во избежание возможных толкований, какие я себе сам могу представить, считаю нужным заметить, что в коммунистической партии я никогда не состоял» (Лурье Артур. Письмо в редакцию // *СЗ*. 1927. Кн. XXX. С. 599). В 1933 г. в рецензии на очередной номер журнала «Числа» Ходасевич писал: «Что может соединить З.Н. Гиппиус с г. Артуром Лурье, самое имя которого на страницах эмигрантского журнала способно вызвать лишь крайнее недоумение?» («Числа», № 7—8 // *В*. 1933. 5 января).

С. 164. *...последнего, пятого, тома своих сочинений.* — См.: Маяковский В.В. Собр. соч. М.—Л.: Гиз, 1927. Далее Ходасевич цитирует ст-ния и статьи Маяковского, вошедшие в этот том.

«Каждый, думающий... лежит и дорожает пять лет». — Из ст-ния «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!» (1926).

...«надо голос... любовных дел». — Из ст-ния «Любовь» (1926).

С. 164—165. *...«Я взываю... фамильярно!»* — Из ст-ния «Ужасающая фамильярность» (1926).

С. 165. *...«Причина... платить за стихи нельзя».* — Из очерка «Мое открытие Америки» (1926).

«*Я знаю — Вас ценит и власть, и партия...*» — Из ст-ния «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926). Возможности возвращения Горького из-за границы в Советский Союз Ходасевич посвятил отдельную статью (Максим Горький и СССР // *В*. 1927. 20 октября), в которой доказывал, что это возвращение невозможно (ср. в письме Ходасевича к М.М.Шкапской от 16 декабря 1925 г. — см. т. 4 наст. изд.).

С. 166. «*С молотка литература пущена...*» — Из ст-ния «Четырехэтажная халтура» (1926).

...Казину, Радимову, Безыменскому, Уткину, Доронину... — Ходасевич упоминает «пролетарских поэтов» Василия Васильевича Казина (1898—1981), Александра Ильича Безыменского (1898—1973), Иосифа Павловича Уткина (1903—1944), Ивана Ивановича Доронина (1900—1978), а также примыкавшего к «крестьянским» поэтам Павла Александровича Радимова (1887—1967), неоднократно подвергавшихся критике со стороны Маяковского.

«Я кажусь вам академиком... бросим, товарищи, наклеивать ярлычки». — Из ст-ния «Послание пролетарским поэтам» (1926).

С. 167. *...ответил на него бранью.* — Ходасевич неточно цитирует ст-ние Цветаевой 1921 г. «Маяковскому» (Цветаева Марина. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 176). Под «бранью» Маяковского Ходасевич, вероятно, имеет в виду неприязненное упоминание о

поэзии Цветаевой в его статье «Подождем обвинять поэтов» (*КН*. 1926. № 4; Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. С. 79). Подробнее от отношениях Цветаевой и Маяковского см.: Сааканц А. Владимир Маяковский и Марина Цветаева // В мире Маяковского: Сборник статей. Вып. 2. М., 1985. С. 152—194.

Подземные родинки (с. 168). — Новый корабль (Париж). 1927. № 2. С. 25—28.

«Новый корабль» (1927—1928, № 1—4) — один из первых журналов молодой парижской эмиграции, выходил под редакцией Владимира Злобина, Юрия Терапиано и Льва Энгельгардта. Журнал находился под сильным влиянием Мережковских и представлял собой как бы печатный орган «Зеленой лампы», о чем свидетельствовали появлявшиеся там «стенографические» отчеты собраний, а направление журнала было охарактеризовано Г.В.Адамовичем как «линия "религиозного возрождения" с уклоном к метафизике преимущественно перед моралью» («Новый корабль» // Звено. 1927. № 4. С. 234). В «Подземных родинках» Ходасевич одним из первых зафиксировал появление того литературного сообщества, которое в 30-е годы будет названо литературой русского Монпарнаса и поэзией «парижской ноты».

С. 168. *...«неприятный оттенок семейной мелочности»... «удастся отделаться в дальнейшем».* — В. Л.[Левитский В.М.] «Новый корабль» // *В*. 1927. 12 сентября.

Мои речи, вошедшие в стенографические отчеты о заседаниях «Зеленой Лампы»... — В первом номере журнала были напечатаны вступительное слово Ходасевича на открытии общества и его реплика в прениях по докладу З.Н.Гиппиус «Русская литература в изгнании».

Фрейденштейн Николай Бернгардович (1894—1943) — настоящее имя одного из самых значительных прозаиков русского Монпарнаса, выступавшего под псевдонимом Юрий Фельзен и имевшего репутацию наиболее последовательного русского «прустианца». По воспоминаниям В.Яновского, «главный талант Фельзена, не выраженный в его книгах, заключался в его умении вызвать к жизни в собеседниках их лучшие черты характера <...> Если бы потребовалось одним словом или одной фразой определить его сущность, то я бы сказал — нечто обратное предательству» (*Яновский*. С. 34, 33). Пропал без вести во время войны. Ходасевич, друживший с Фельзеном, посвятил ему две отдельные статьи (Романы Юрия Фельзена // *В*. 1933. 12 января; «Письма о Лермонтове» // *В*. 1935. 26 декабря) и 24 марта 1938 г. выступил с речью о нем (см.: М[андельштам Ю.]. Вечер Ю.Фельзена // *В*. 1938. 1 апреля).

...статья Терапиано. — Имеется в виду статья «Журнал и читатель» Юрия Константиновича Терапиано (1892—1980), поэта, критика, мемуариста, «летописца» русского литературного Парижа. Во второй половине 20-х годов был близок к Ходасевичу (в частности, 3 июля 1926 г. выступил в Союзе молодых поэтов с докладом

«Поэзия Пастернака и Ходасевича — как противопоставление двух начал в современной русской поэзии — Хаоса и Космоса»; см. текст доклада: Терапиано Юрий. Два начала в русской современной поэзии // Новый дом. 1926. № 1. С. 21—31), входил в группу поэтов-«неоклассиков» «Перекресток», с начала 30-х годов — убежденный сторонник Г.В.Адамовича и журнала «Числа». Ходасевич неоднократно писал о поэзии Терапиано (см.: Парижский альбом. IV // *Д.* 1926. 27 июня; Новые стихи // *В.* 1935. 18, 25 июля; Двадцать два // *В.* 1938. 17 июня). См. о нем подробнее: Трубецкой Юрий. Портреты современности. II. Юрий Терапиано // Новое Русское Слово. 1953. 11 октября; Одоевцева Ирина. На берегах Сены. М., 1989. С. 313—324. Оставил воспоминания о Ходасевиче (Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 83—92; *Терапиано.* С. 139—146).

С. 170. *...от Полевого до г. Ивановича.* — Преемником традиций Николая Алексеевича Полевого (1796—1846), «зоила» многих русских писателей, Ходасевич называет известного деятеля социал-демократического движения, публициста, в эмиграции — постоянного сотрудника «Последних новостей» Степана Ивановича Португейса (1881—1944), выступавшего под псевдонимами Ст.Иванович и В.И.Талин, который сам свое критическое амплуа определял эпитетами «строптивый, временами бастующий <...> иногда даже публично ругающийся» (см.: Руднев В. К юбилею «Современных записок» // *СЗ.* 1933. Кн. LI. С. 451). «Для Ходасевича Талин — подчеркнуто политическое имя и олицетворение беспринципной “левой” политики, связанной для него с “Последними новостями”» (Малмстад Дж. — *М-3.* С. 276). В октябре 1927 г. появился памфлет Талина-Ивановича «Заметки журналиста (Бей его, я его знаю)» (*ПН.* 1927. 20 октября), в котором он намекал на авторство подписанной буквой «М» статьи Ходасевича «Максим Горький и СССР». Ответную статью Ходасевича «Нравственность г. Талина» (*В.* 1927. 27 октября) завершала фраза: «На этом мы и заканчиваем полемику с г. Талиным навсегда». Тем не менее, не называя имени Талина-Ивановича, Ходасевич и позднее в саркастическом духе полемизирует с его статьями и выступлениями (см. коммент. к статье «Литература в изгнании»).

С. 171. *«Перезвоны»* (1925—1929) — иллюстрированный литературно-художественный журнал, издававшийся в Риге и продолжавший традиции дореволюционных журналов «для семейного чтения» с отчетливой ориентацией на псевдорусский стиль. Ходасевич имеет в виду № 35(5) «Перезвонов» за 1927 г., посвященный «Великому Новгороду и Пскову», где помещены эссе С.Р.Минцлова «Псков» (с. 1016—1018) и Л.Ф.Зурова «Тот уголок земли...» (с. 997—999) с упоминаниями о пушкинских местах подо Псковом.

Минцлов Сергей Рудольфович (1870—1933) — популярный беллетрист, автор многочисленных исторических романов, в том числе для юношества, а также этнографических очерков и записок.

Зуров Леонид Федорович (1902—1971) получил известность второй своей книгой «Отчина» (1929), понравившейся Бунину, который после переезда Зурова в 1929 г. из Эстонии во Францию стал его

покровителем и литературным наставником. В 30-е годы выпустил романы «Древний путь» (1934) и «Поле» (1938; см. рец. Ходасевича: Леонид Зуров — «Поле» // *В*. 1938. 29 апреля). Ходасевич писал о прозе Зурова: «Его слабая сторона — отсутствие новизны, близость к избранным литературным образцам (правда, очень хорошим). Но подкупают в его писаниях — их внутренняя и внешняя добротность, сознательная, прочная, очень строгая работа, не допускающая никакой дешевки, и наконец — их глубоко русский дух...» («Русские Записки», книга 7-я // *В*. 1937. 26 ноября). Эссе Зурова в «Перезвонах», где он служил секретарем редакции, — одна из первых его публикаций в крупных эмигрантских журналах.

...истинно роковая фамилия... мистификации. — Ходасевич намекает на одну из мистификаций поэта, критика и филолога С.П.Боброва, который в 1918 г. от имени «уезжающего за границу инженера-электрика» Н.Зурова прислал пушкинисту Н.О.Лернеру мнимое продолжение «Юдифи» Пушкина. Опубликованная Лернером как подлинный текст Пушкина (см.: Наш век. 1918. 4 мая), мистификация вызвала скандал в среде пушкинистов (см.: Бобров С. Заимствования и влияния // Печать и революция. 1922. № 8. С. 91—92; Томашевский Б. Издания стихотворных текстов // *ЛН*. М., 1934. Т. 16/18. С. 1102—1103). В свою очередь филологическая провокация Боброва отсылала к публикации в «Русском архиве» за 1897 г. «окончания» «Русалки» Пушкина «по современной записи инженера тайного советника Д.П.Зуева», который, по его утверждению, восстановил по памяти слышанный в ноябре 1836 г. текст драмы в чтении самого Пушкина (см.: Подделка «Русалки» Пушкина: Сборник статей и афоризмов / Сост. А.С.Суворин. СПб., 1900).

С. 171—172. *...под каким знаменем... мне враждебной.* — Видимо, именно ко времени написания статьи, т.е. к сентябрю 1927 г., относятся первые разногласия Ходасевича с Мережковскими по поводу «Зеленой лампы» и его предложение прекратить собрания; см. в письме Гиппиус к Г.В.Адамовичу от 14 сентября 1927 г.: «...самому же Ходасевичу на его défaite'изм ответила <...>: плохо З[еленая] Л[ампа] и воскресенья (т.е. воскресные собрания в салоне Мережковских. — *Коммент.)*, значит, надо сделать их лучше, а уничтожить легко! И я на это не пойду! Дмитрий Сергеевич просто говорит: "Да не приглашай его, и на "Лампу" не будем ему повесток посылать, вот и все"» (Pachmuss Temira. Intellect and ideas in action. P. 370). Смысл претензий Ходасевича к «Зеленой лампе» сформулировал Ю.К.Терапиано: «Разрыв Ходасевича с Мережковскими произошел потому, что он не выносил "разговоров о последних вопросах за чайным столом", считая это несерьезной игрой в "бездны и тайны"» (Терапиано Ю.К. В.Ф.Ходасевич // Русская мысль. 1969. 16 октября; о личной «подоплеке» этого конфликта см. в коммент. к статье «З.Н.Гиппиус, "Живые Лица"»).

О символизме (с. 173). — *В*. 1928. 12 января.

С. 173. *...лекции о поэзии Иннокентия Анненского.* — Видимо, имеется в виду вечер памяти И.Ф.Анненского, проведенный редакци-

ей журнала «Звено» 31 мая 1927 г., на котором с докладом выступил Г.В.Адамович, а с чтением стихов Анненского — И.В.Одоевцева, Георгий Иванов, К.В.Мочульский, Н.А.Оцуп.

С. 174. *...воспоминания Белого... переписка Брюсова с Перцовым.* — Имеются в виду «Воспоминания о Блоке» Андрея Белого, печатавшиеся в 1921—1923 гг. в журналах «Записки мечтателей», «Эпоха», альманахе «Северные дни»; кн.: Брюсов В.Я. Дневники 1891—1910. М., 1927; Брюсов В.Я. Из моей жизни. М., 1927; Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. М., 1927.

С. 175. *Нападать на символизм... не без успеха.* — Ср., напр., в докладе о русском символизме Н.М.Бахтина, прочитанном 18 марта 1926 г. на вечере «Звена»: «Символизм стремился не к уединению или замкнутости в прекрасном, но к овладению всей духовной культурой эпохи. В вечном споре поэта и черни символизм признал правоту черни. <...> Единственное художественное достижение символизма — поэма Александра Блока — “Двенадцать”. Но дух и сущность этой поэмы лишний раз подтверждают, что в условиях современной культуры цели символизма неосуществимы» (Беседа о русском символизме // Звено. 1926. № 166. С. 8; в обсуждении доклада принял участие и Ходасевич).

С. 176. *...«надо быть самому немного в этом роде»...* — Ходасевич цитирует предисловие Блока к кн. «Лирические драмы» (СПб.: Шиповник, 1908; см.: Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. М.—Л., 1961. Т. 4. С. 433).

«Магические рассказы» (с. 178). — *В.* 1928. 15 марта.

Павел Павлович Муратов (1881—1950), известный до революции как художественный критик, редактор литературно-художественного журнала «София» (1914), переводчик итальянских новеллистов и книги У.Патера «Воображаемые портреты» (М., 1908; 2-е изд. — М., 1916), вошел в историю русской культуры начала XX в. прежде всего книгой «Образы Италии» (полн. изд. в 3-х т. [Берлин], 1924), на которой, как писал Г.В.Иванов, «наряду с лучшими книгами “после-символического” периода, воспитывался русский “хороший вкус”...» (Иванов Г. «Современные Записки». Кн. XXXIII // *ПН.* 1927. 15 декабря). После революции и в эмиграции (с 1922 г.) Муратов, не оставляя своей искусствоведческой деятельности, выпустил три книги «стилизаторских» новелл (в т.ч. и первое издание «Магических рассказов» — М., 1922), несколько пьес и роман «Энергия» (1922); по воспоминаниям Н.Н.Берберовой, «он был человеком тишины, понимавшим бури, и человеком внутреннего порядка, понимавшим внутренний беспорядок других. Стилизация в литературе была его спасением» (*Берберова.* С. 202). С Ходасевичем Муратова связывала прочная и сложная дружба (в юности Ходасевич был влюблен в первую жену Муратова — Евгению Владимировну Муратову; см. ее мемуары — *РГБ.* Ф. 218. Карт. 1353. Ед. хр. 6). Соединенные общностью культурных интересов и многочисленными биографическими параллелями и пересечениями, Муратов и Ходасевич и в эмиграции оказались в одном литератур-

ном лагере. В 1931 г. Муратов написал рецензию на «Державина» Ходасевича (*В.* 9 апреля).

С. 178. *...автором острых публицистических очерков, появляющихся на страницах «Возрождения».* — Муратов — вслед за Ходасевичем — в 1927 г. перешел из «Последних новостей» в «Возрождение». Начиная с № 822 (2 сентября 1927 г.) в «Возрождении» печатались исторические, политические и культурологические статьи Муратова под общим названием «Ночные мысли». Кроме того, с 1929 по 1934 г. Муратов писал для «Возрождения» небольшие публицистические заметки («Каждый день»).

Являясь под разными обличиями... остается самим собой. — Ср. в рец. М.Алданова на роман Муратова «Энергия» (Берлин—Пб.—М.: Изд. З.И.Гржебина, 1922): «Я знаю большую часть трудов П.П.Муратова, но, признаюсь, синтез его тонкого литературно-философского облика от меня ускользает. Людям, занимающимся математикой, известно, как раздражающе влекут к себе иррациональные функции, которые не удается интегрировать. <...> Сходное чувство во мне возбуждает талантливое, *не интегрируемое* творчество П.П.Муратова» (*СЗ.* 1923. Кн. XV. С. 403—404).

Итальянские новеллисты эпохи Возрождения, которыми Муратов усердно занимался... — См.: Новеллы Итальянского Возрождения, избранные и переведенные П.Муратовым. Т. 1—2. М.: Изд. К.Ф.Некрасова, 1912.

С. 179. *...автора, глубоко взволнованного... современностью...* — В настойчивом утверждении современности творчества Муратова — полемический ответ Ходасевича Г.В.Иванову, который оценивал художественные произведения Муратова как анахронизм: «Трудно, конечно, переделать самого себя. Но такой умный и тонкий человек, каким не может не быть Муратов, должен был бы понять, что эстетизм 1910 года в 1927 году неуместен по одному тому хотя бы, что им дается дурной, и соблазнительный в своей легкости, пример и так уже окруженному всякими "соблазнами" и лишенному здоровой почвы, подрастающему в эмиграции литературному поколению. <...> не в том дело, какое из произведений Муратова удачней и какое слабей. Важно другое: все они одинаково made in 1910» (*ПН.* 1927. 15 декабря). Ходасевич считал эту рецензию «литературно-политическим» ходом «Последних новостей» против своих бывших сотрудников, перешедших в «Возрождение» (т.е. самого Ходасевича, Муратова, Б.К.Зайцева), и писал об этом М.В.Вишняку 25 декабря 1927 г.: «Это называется: "пиши у нас, а то докажем, что твои писания ничего не стоят". Помните московских извозчиков? На одного садишься, а другой кричит: "Он не довезет! У яво лошадь хромая!" Все повторяется» (см. т. 4 наст. изд.).

«Посланник»... — Первоначально этот рассказ был напечатан Ходасевичем и Горьким в *Б* (1925. № 6/7. С. 210—229).

О поэзии Бунина (с. 181). — *В.* 1929. 15 августа.

И.А.Бунин писал своим корреспондентам о «на все на свете кисло взирающем Ходасевиче» (письмо П.М.Бицилли от 16 августа

1937 г. — Мещерский А. Неизвестные письма Бунина // Русская литература. 1961. № 4. С. 156), который «всегда такой — чего моя нога хочет — вот захочу и превознесу, захочу — в порошок сотру или по плечу похлопаю» (письмо М.В.Карамзиной от 29 марта 1939 г. — *ЛН*. М., 1973. Т. 84, кн. 1. С. 679), хотя в разговоре с противником Ходасевича (Г.В.Адамовичем) мог отзываться о нем как о «замечательном человеке» (Кузнецова Галина. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 209). Между тем Ходасевич писал о Бунине с неизменной благожелательностью. В работе над статьей «О поэзии Бунина» Ходасевич испытывал трудности не только литературного, но и дипломатического характера (см. письмо М.В.Вишняку от 12 августа 1929 г. в т. 4 наст. изд.), причем считал, что он достиг цели, о чем и писал Гиппиус между 29 и 31 августа 1929 г. (см. ответное письмо Гиппиус от 1 сентября. — *Гиппиус*. С. 98—99; ср. дневниковую запись В.Н.Буниной от 2 сентября: «Ходасевич написал З<инаиде> Н<иколаевне>, что Ян очень доволен его рецензией». — Устами Буниных. Т. 2. С. 208). Однако лучше осведомленная Гиппиус писала Ходасевичу 28 августа: «Хотелось написать вам и после "Державина", и после вашей умной статьи о Бунине. Умной, доброй, искусной. Что он ею недоволен — зависит уже не от вас, а от него. <...> Я даже вообразить не могу сейчас статьи, которой он мог бы быть доволен» (*Гиппиус*. С. 97—98). Причины недовольства Бунина проясняются из дневниковой записи В.Н.Буниной от 12 декабря 1929 г.: «...оказывается, Ходасевич обижен на Яна, что он недоволен его статьей, что он называет его "символистом". Затем еще обижен на то, что Ян пишет о символистах» (Устами Буниных. Т. 2. С. 213).

С. 181. *...М.О.Цетлин... заговорил о Бунине как об очень крупном писателе.* — Цетлин Михаил Осипович (1882—1945) — поэт (выступал под псевд. Амарй; см. коммент. к ст-нию «По бульварам» в т. 1 наст. изд.), критик, меценат; в эмиграции некоторое время помогал финансировать «Современные записки», где вел поэтический раздел; в 1940-е годы, уже в США, стоял у истоков издания «Нового журнала». Близкий друг Бунина, Цетлин многократно писал о его книгах, в частности о «Деревне» (Голос России. 1921. 21 августа), «Чаше жизни» (*ПН*. 1922. 14—15 апреля), «Солнечном ударе» (*ПН*. 1926. 23 декабря), «Розе Иерихона» (*СЗ*. 1924. Кн. XXII. С. 449—451), «Митиной любви» (*ПН*. 1926. 11 февраля) и пр. Неясно, какую именно статью Цетлина о Бунине имеет в виду Ходасевич.

...голос З.Н.Гиппиус... взял наиболее высокую ноту... — Ср. в дневнике В.Н.Буниной от 19 сентября 1928 г.: «Ходасевич попросил у меня ту статью Гиппиус, где она писала об Яне как о большом писателе, о большой личности и издевалась над критиками, которые называют его описателем» (Устами Буниных. Т. 2. С. 183). Имеются в виду статьи Гиппиус «Тайна зеркала (Иван Бунин)» (Общее дело. 1921. 16 мая) и «Бесстрашная любовь (Русский народ и Ив.Бунин)» (Общее дело. 1921. 23 октября). В статье «Тайна зеркала» Гиппиус писала: «Один из людей-писателей, утверждающих своим бытием

бытие России, — Иван Бунин. <...> Зоркие очи. Крепкая, скрытая, упрямая сила любви к самому сердцу бытия — к его смыслу, к его светлой тайне. Непримиримая, воинствующая ненависть к черноте, ко лжи, наплывающей на бытие. И острое оружие в руках — волшебство слова». Подробнее об этих статьях, а также истории взаимоотношений Бунина и Гиппиус см.: Pachmuss Temira. Ivan Bunin through the eyes of Zinaide Hippius // Slavic and East European Review. 1966. Vol. XLIV. P. 337—350; Пахмусс Темира. Из архива Мережковских // Cahiers du monde russe et sovietique. 1981. Vol. XXII. № 4. P. 418—470.

...бурцевском «Общем деле». — Бурцев Владимир Львович (1862—1942) — известный общественный деятель, историк революционного движения, издатель журнала и альманаха «Былое» (1900—1904, 1906—1907, 1908—1913, 1917—1926, 1933) и выходившей с многолетними перерывами газеты «Общее дело» (1917, 1918—1922, 1928—1934). В 1933 г. в статье «Домыслы В.Л.Бурцева» (*В.* 30 ноября. 7 декабря) Ходасевич саркастически оценил пушкинистские разыскания Бурцева, что повлекло за собой краткую печатную «дуэль» между ними (Бурцев В. Мой ответ Ходасевичу // Общее дело. 1934. 18 марта; Ходасевич Владислав. Неблагодарный // *В.* 1934. 26 апреля).

С. 182. *...брюсовские дневники... показывают нам Бунина...* — См.: Брюсов В.Я. Дневники 1891—1910. М., 1927 (по указателю). Подробнее о взаимоотношениях Брюсова и Бунина см.: Гольдин С.Л. К вопросу о литературных связях В.Брюсова и И.Бунина // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963. С. 168—184; Газер И.С. Письма В.Я.Брюсова к И.А.Бунину (1898—1915) // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964. С. 535—561.

С. 184. *...ювенилий 1886—1900 гг. ...* — Имеются в виду ранние стихотворения Бунина, написанные в традициях поэзии «гражданской скорби» («Над могилой С.Я.Надсона», 1887; «Поэт», 1886; «Деревенский нищий», 1886; «Нет, не о том я сожалею...», 1891; «Родине», 1891, и др.; некоторые из этих стихов вошли в первую книгу Бунина: Стихотворения 1887—1891 гг. Орел, 1891). В отдельной записи 1952 г. Бунин настаивал на том, чтобы эти стихи «не вводить в будущее собрание моих сочинений, даже самое полное» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 521).

«Создал я грезой моей...» — Брюсов В.Я. Me eum esse: Новая книга стихов. М., 1897. С. 27.

С. 185. *...Бунина называют холодным.* — См., напр.: «...Иван Бунин — не символист: поэтому всегда между его переживанием, с одной стороны, и образом, стилем, языком — с другой, есть посредствующее звено, которое определяется различными психологическими моментами, и, конечно, прежде всего сознанием. Это как бы холодильник, через который проходит горячая влага непосредственно творчества» (Чулков Г.И. Покрывало Изиды: Критические очерки. М., 1909. С. 140); «Он (Бунин. — *Коммент.)* порою сам напоминает "сон-цветок" своего стихотворения: он "живой, но сухой". <...> Не горит и не жжет его поэзия, нет в ней пафоса, но зато присуща ей

сила искренности и правды» (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. 4-е изд. Берлин, 1923. Т. 3. С. 178).

С. 188. *«Льет без конца. В лесу туман...»* — Бунин И.А. Избранные стихотворения. Париж, 1929. С. 232.

Скучающие поэты (с. 189). — *В.* 1930. 30 января.

С. 189. *...2-й сборник «Союза молодых поэтов и писателей».* — Союз молодых поэтов и писателей в Париже. Сборник стихов. II. Париж, 1929. «Союз молодых поэтов и писателей в Париже» возник в начале 1925 г. как первая попытка «внепартийного» объединения молодых литературных сил русского Парижа. В кафе «Ля Болле» и в отдельном помещении на улице Данфер-Рошро, 79, «Союз» устраивал еженедельные, обычно «четверговые», собрания с докладом на литературную тему и последующими прениями или чтением стихов. См. в мемуарах Г.В.Адамовича: «Тэффи, чуть-чуть смеясь глазами, но с самым деловитым и серьезным видом рассказывает:

— Сижу я вчера вечером в кафе, против монпарнасского вокзала. Вдруг вижу: из бокового зала выходят много пожилых евреев, говорят по-русски. Я заинтересовалась, остановила одного и спрашиваю, что это было такое. А это, оказывается, было собрание молодых русских поэтов» (Адамович Г. Table-talk // *НЖ.* 1961. № 64. С. 110—111). См. подробнее: С.И. Союз молодых поэтов // *В.* 1927. 31 декабря; А.В. Вечер Союза молодых поэтов // Числа. 1931. № 5. С. 265—266; Шаховская З. Отражения. Paris, 1975. С. 41—45. Ходасевич следил за деятельностью «Союза» (см.: Терапиано Ю.К. Встречи. С. 83—84) и 27 июня 1925 г. выступал там с отдельным вечером своих стихов.

Снесарева-Казакова Нина Николаевна (1892—?) жила в Праге, но печаталась и в парижских изданиях («Возрождение», «Новый корабль»), автор книг «Да святится Имя Твое» (Прага, 1928), «Не надо думать. Картинки с натуры» (Прага, 1929), «Тебе — Россия» (Прага, 1929), «До — тогда — потом» (Прага, 1932), «Рыцари Белого Ордена» (Прага, 1937). Современник вспоминал о ней: «Полной одиночкой казалась Нина Снесарева-Козакова (так. — *Коммент.*) <...> с ее незамысловатой лирикой, или лично, или прямолинейно воспевающей “белое воинство”...» (Андреев Николай. Русская Прага // Русский альманах. Париж, 1981. С. 347). Позже Ходасевич писал о ее кн. «Рыцари Белого Ордена» (Двадцать два // *В.* 1938. 10 июня). См. также о ней: «Письма о русской поэзии» Владимира Набокова / Публ. Р.Д.Тименчика // *ЛО.* 1989. № 3. С. 104.

«По кочкам, по болотным пустырям...» — Браславский А. Стихотворения. II. 1929. С. 36. Браславский Александр Яковлевич (псевд.: А.Булкин) выпустил, кроме рецензируемой Ходасевичем, еще две книги «Стихотворений» (1926, 1937). По поводу последней Ходасевич писал о Браславском: «...его губят словесная опрометчивость и эстетическая бестактность. К его словам очень часто хочется прислушаться, но ему редко удается дописать стихотворение, не испортив его какой-нибудь несуразностью или безвкусицей» (Двадцать два // *В.* 1938. 10 июня). По воспоминаниям

В.С.Яновского, во время войны Браславский «проделал чудеса храбрости: добровольцем прошел с отрядами генерала Леклерка от озера Чад в Африке до Триумфальной арки в Париже» (*Яновский*. С. 221).

«*Бегут, сменяясь, времена...*» — Луцкий Семен. Служение: Стихотворения. Париж, 1929. С. 41. Луцкий Семен Абрамович (ок. 1896?—после 1976) — участник «Союза молодых поэтов», автор двух поэтических книг — «Служение» и «Одиночество» (Париж, 1974). Г.В.Адамович писал в рецензии на «Служение»: «Луцкий, по-видимому, усердно читал Ходасевича, отчасти с пользой для себя, отчасти со вредом: он научился стилистической опрятности и чистоте, но перенял и ту раздвоенность сознания, с которой <...> ему делать нечего» (Адамович Г. Молодые поэты // *ПН*. 1930. 9 января). Ср. в письме Гиппиус Ходасевичу от 24 октября 1926 г.: «Ну, а Луцкий — и кто это еще, Господи! — никогда я не позволю себе сказать такую ересь, что он подражает вам. Согласимся, что он вполне самостоятелен во всем своем размахе» (*Гиппиус*. С. 67).

Дураков Алексей Петрович (1898—1944) жил в Югославии, печатался в пражских и парижских изданиях, вместе с И.Н.Голенищевым-Кутузовым и Е.Л.Таубер входил в так называемую белградскую группу «Перекрестка» и составил и перевел «Антологию новой югославской лирики» (Белград, 1933). Во время войны участвовал в югославском партизанском движении; в 1965 г. был посмертно награжден указом Президиума Верховного Совета СССР орденом Отечественной войны II степени. См. о нем подробнее в кн.: Поэзия Югославии в переводах русских поэтов / Примеч. А.Романенко. М., 1976. С. 327.

Об Ирине Николаевне *Кнорринг* см. коммент. к статье «“Женские” стихи» в наст. томе.

Мандельштам Юрий Владимирович (1908—1943) входил в близкую Ходасевичу поэтическую группу «Перекресток», в русском литературном Париже имел прочную репутацию преданного литературе «старательного <...> стихотворца, желающего стать поэтом» (Оцуп Н. Сборник союза молодых поэтов и писателей в Париже. V. 1931 // Числа. 1931. № 5. С. 230). Ходасевич писал о второй книге стихов Мандельштама «Верность» (Париж, 1932): «Поэтика Юрия Мандельштама протекает в общем русле молодого эмигрантского стихотворца. Она светится отраженным светом, живет не своими, но лишь усвоенными приемами, подчиняется многим влияниям, порой даже враждебным друг другу. <...> Его поэтика недеятельна <...> Живя опытом предшественников <...>, она застрахована от больших неудач, но и счастливых открытий в ней тоже нет» («Верность» // *В*. 1932. 25 февраля; в 1938 г. Ходасевич рецензировал эссеистическую книгу Ю.Мандельштама «Искатели». — *В*. 1938. 23 сентября). В 30-е годы постоянно печатает критические статьи в «Возрождении», иногда — к концу десятилетия все чаще — заменяя «четверговые подвалы» Ходасевича, в т.ч. рецензирует книги Ходасевича — «О Пушкине» (*В*. 1937. 2 мая), «Некрополь» (*В*. 1939. 17 марта). Во время войны как еврей был депортирован и погиб в концлагере.

С. 190. *Д.Монашев* — о члене «Союза молодых поэтов» Диомеде Монашеве сведениями не располагаем.

Рогаля-Левицкий Юрий Сергеевич — автор книги «Стихи» (Париж, 1938), о которой Ходасевич писал: «Все это — только еще опыты, за которыми не чувствуешь ни самостоятельных тем, ни сколько-нибудь оригинальной манеры» (Двадцать два // *В.* 1938. 10 июня); брат героя французского Сопротивления Анатолия Левицкого. После войны — журналист, сотрудник журнала «Возрождение». См. о нем: Струве Г. Из истории русской зарубежной литературы: Переписка И.А.Бунина и П.Б.Струве // Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1968. Т. 2. С. 85—86; *Яновский.* С. 228—229.

Ходасевич писал о первом стихотворном сборнике Анны Семеновны *Присмановой* (1892—1960) «Тень и тело» (Париж, 1937): «...это подлинная поэзия, рожденная истинною душевною напряженностью и умением сырой материал мыслей и чувств превращать в произведения искусства. Каждое стихотворение Присмановой <...> непременно обладает какой-то внутренней пластичностью и определенным весом. В сознании читателя оно устанавливается законченною и прочною *вещью.* <...> Чувство слова дано Присмановой, может быть, в большей степени, чем кому бы то ни было из ее поэтических сверстников» (Новые стихи // *В.* 1937. 9 января). Ст-ние «Разве знает садовник, откинувший стекла к весне...» из книги «Тень и тело» Присманова посвятила Ходасевичу (см. его письмо к ней от 27 декабря 1936 г.: «Мне даже немножко совестно, что Вы мне подарили лучшее стихотворение в книжке». — *РГАЛИ.* Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 439).

Гингер Александр Самсонович (1897—1965) — автор шести поэтических книг, участник первых литературных объединений в Париже («Палата поэтов», «Через», «Гатарапак»), муж А.С.Присмановой. По предположениям современников, прототип Аполлона Безобразова в одноименном романе его друга, Б.Ю.Поплавского. Ходасевич писал Д.А.Шаховскому 17 января 1926 г. о поэтическом разделе «Благонамеренного»: «Гингер лучше других, потому что он хоть и "скользит и падает" на каждом шагу — но по крайней мере хоть более или менее по-своему» (Архиепископ Иоанн Шаховской. Биография юности. Paris, 1977. С. 185).

...Е.Калабина... Валентина Гансон... — О поэтах Елене Калабиной, сотрудничавшей в газете «Россия и славянство», и Валентине Яльмаровне Гансон более подробными сведениями не располагаем.

Таубер Екатерина Леонидовна (1903—1987) до переезда в 1936 г. во Францию жила в Югославии, входила в поэтическое сообщество «Литературная среда», белградскую группу «Перекрестка». Ходасевич писал о первой книге стихов Таубер «Одиночество» (Берлин, 1935): «Залог открытого пути к мастерству для Таубер — в ее непосредственной отзывчивости, в ее очень глубоком и напряженном лиризме, в той искренности и живости, которыми так несомненно отмечены ее стихи» (Новые стихи // *В.* 1935. 25 июля).

Вл.Иванову, автору эпической поэмы «Концы и начала»... —

Иванов Владислав. Концы и начала: Попытка эпоса. Париж, 1930. *Иванов* Владислав — сотрудник журналов «Воля России», «Своими путями», «Евразийская хроника»; возможно, он же — автор художественных обзоров в газете «Дни» (1927), книг «Essai sur le problème de la forme dans les Arts Figurés» (Paris, 1928), «Заметки по вопросам эстетики» (Париж, 1931).

...«От ямщика до первого поэта мы все поем уныло». — Из «Домика в Коломне» (1830) Пушкина.

Большинство молодых поэтов наших скучает. — Ср. в статье Г.В.Адамовича «Молодые поэты»: «Они разговаривают сами с собой, сочиняют, так сказать, в "горячий период", и как человек в своей записной книжке ставит порой знаки, которые для него полны значения, но другим кажутся иероглифами, так пишут они стихи. <...> Их общий внутренний порок, почти все в них объясняющий, — вялость творческой воли и, как следствие, какая-то разжиженность и анемичность вдохновения» (*ПН.* 1930. 9 января). Ср. с докладом З.Н.Гиппиус 5 марта 1930 г. в «Зеленой лампе» «Отчего нам стало скучно» (см.: За свободу (Варшава). 1930. 24 марта).

«Вся тварь разумная скучает». — Из пушкинской «Сцены из Фауста» (1825).

С. 192. *У Кобяковых...* — Кобяков Дмитрий Юрьевич (1893—1977) — поэт, редактор сатирического журнала «Ухват» (1926) и литературно-сатирической газеты «Честный слон» (1945). Входил в круг ближайших молодых друзей А.М.Ремизова. После войны, покинув Францию и прожив несколько лет в Восточной Германии, вернулся в СССР. Жил в Барнауле, написал несколько книг по «занимательной лексикологии», оставил мемуары о Куприне и Бунине (Простор. 1962. № 5. С. 46—53). В статье 1929 г. «Молодые поэты» Ходасевич писал о Кобякове как о «совсем безнадежном» (*В.* 1929. 30 мая).

...«одной ногой за гранью суеты»... — Браславский А. Стихотворения. II. Париж, 1929. С. 86.

Софиев — Бек-Софиев Юрий Борисович (1899—1975), муж И.Н.Кнорринг, выпустил свой единственный сборник «Годы и камни», в котором критики отмечали сильное влияние «героической» поэзии Гумилева, лишь в 1937 г. До приезда в Париж жил в Белграде, где входил в поэтическое общество «Гамаюн» (см.: В.К. У молодых поэтов // Новое время (Белград). 1923. 21 декабря). На русском Монпарнасе был любим как убежденный «женолюб и романтик, воспевающий дружбу и военное товарищество» (Шаховская Зинаида. Отражения. С. 47). Во время оккупации короткое время был в немецком концлагере; после войны вернулся в СССР, жил в Алма-Ате.

С. 193. Об Илье Константиновиче *Голенищеве-Кутузове* (1904—1969) см. подробнее в коммент. к статье «Новые стихи».

Ходасевич писал о первой книге Евгения Владимировича *Шаха* (1905—?) «Семя на камне» (Париж, 1927): «Шах хорошо знает новую поэзию, умело пользуется ее приемами, выбирая при этом лучшие и стараясь избегать пошлостей. Он вполне культурный

стихотворец, не лишенный к тому же вкуса и чувства меры. <...> В поэзии он отнюдь не провинциален, и если бывает несколько наивен и неуклюж, то чаще зорок и слегка язвителен» (Первые сборники // *В.* 1927. 10 ноября). См. о нем: «Письма о русской поэзии» Владимира Набокова. С. 99—100.

Поэзия Игната Лебядкина (с. 194). — *В.* 1931. 10 февраля.

«Восковая персона» (с. 202). — *В.* 1931. 14 мая.

С. 202. *...о Викторе Шкловском...* — Ср. позднейший отклик в «Литературной летописи» Гулливера на статью Шкловского «Об историческом романе и Юрии Тынянове»: «Статья любопытна тем, что свидетельствует о безнадежном "выветривании" Шкловского, некогда начинавшего небездарно и дерзко. С годами остались от этого всего лишь знакомые и напрасно повторяемые приемы да фантастический беспорядок в мыслях. <...> Есть что-то жалкое в том, как Шкловский, пуще всего искавший новизны, старается писать под былого Шкловского» (*В.* 1933. 22 июня).

С. 203. *Его новый прием оказался простою вычурой...* — Ср. в «Литературной хронике» Ходасевича о романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»: «"Смерть Вазир-Мухтара" — нечто до того бездушное, вычурное, лживое, что трудно одолеть к нему отвращение. Такие образцы стиля, как, напр.: "У Грибоедова было тонкое белье и была родина", — достойны Эренбурга» (*В.* 1927. 5 мая).

«Восковая персона», напечатанная в первой и второй книжках «Звезды»... — Тынянов Юрий. Восковая персона // Звезда. 1931. №1. С. 5—51.

С. 205—206. *...в... «Городах и годах»... образец, которому равного по сложности и даже парадоксальности нет в русской литературе... «Конрада Валленрода», который построен еще сложнее.* — Композицию поэмы А.Мицкевича «Конрад Валленрод» (1828) и романа К.А.Федина «Города и годы» (1924) Ходасевич сравнивал в статье «Конрад Валленрод. 1827—1927»: «Начиная повествование с одной из последних сцен романа, Федин ведет рассказ почти в обратном хронологическом порядке. <...> По тому же принципу обратного повествования Мицкевич построил свою поэму ровно сто лет тому назад. <...> Читатель Мицкевича, по мере чтения, распутывает сложнейший узел событий, предшествовавших I-ой главе поэмы. Смысл вводимых сцен, рассказов и песен раскрывается постепенно <...>. При этом Мицкевич умеет сохранить замечательную стройность в ходе поэмы и равновесие — в ее частях» (*В.* 1927. 24 ноября).

«Женские» стихи (с. 208). — *В.* 1931. 25 июня.

С. 208. *...«поэзия есть молитва»...* — Имеется в виду вступительное слово З.Н.Гиппиус «Необходимое в стихах» к ее первой поэтической книге: «Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы — молитву. <...> Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. Поэзия, как

определил ее Боратынский, — "есть полное ощущение данной минуты". Быть может, это определение слишком общо для молитвы, но как оно близко к ней!» (Гиппиус З.Н. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1904. С. 111). Ср. с отрывком из дневника Гиппиус, приведенным в мемуарах С.К.Маковского: «Стихи я всегда пишу, как молюсь» (Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. Мюнхен, 1962. С. 92). В 1938 г., комментируя предсказанное им в статье «Кризис поэзии» (1932) обращение поэтов русского Монпарнаса к поэзии собственно религиозной, Ходасевич снова вспоминает определение Гиппиус и пишет: «В молитве (какое бы широкое значение ни придавать этому слову) форма и содержание могут быть разобщены. В поэзии — нет. Молитве, чтоб стать поэзией, надо не только соответственным образом оформиться, но и возникнуть из специфически художественного импульса. Это генетическое различие между стихотворением и молитвой в высшей степени существенно. Оно предохраняет поэзию от эстетического безразличия, а молитву — от религиозного легкомыслия» (Двадцать два // *В*. 1938. 17 июня; см. также отклик на статью Ходасевича: Мейер Георгий. Молитва, заклинание и поэзия // *В*. 1938. 19 августа).

С. 210. *...в критике Белинского...* — Имеется в виду статья В.Г.Белинского «Стихотворения графини Ростопчиной. 1841. Часть I». — Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. V. С. 456—461.

Для творческого и жизненного пути *Ирины* Николаевны *Кнорринг* (1906—1943) определяющей оказалась тяжелая многолетняя болезнь, которая придала особый характер ее стихам, «поражающим читателя введением смерти в повседневное течение жизни» (Станюкович Н.В. Ирина Кнорринг — поэт изгнания // Возрождение. 1956. № 57. С. 134). Умерла во время войны от невозможности достать лекарства. Предисловие к журнальной публикации стихов Кнорринг в Советском Союзе написала А.А.Ахматова (см.: Простор. 1962. № 6. С. 43). Ходасевич писал о ранних стихах Кнорринг, что «они все бледноваты, но очень грамотны, в них есть незамысловатый, но все же чистый напев» (Молодые поэты // *В*. 1929. 30 июля).

Бакунина Екатерина Васильевна (1900?—1976?) — прозаик, поэт, секретарь редакции «Чисел»; прославилась своими прозаическими произведениями — романами «Тело» (Париж, 1933) и «Любовь к шестерым» (Париж, 1935), — которые, по выражению Ходасевича, вызвали «любопытство <...> не совсем похвальное, обусловленное чрезмерною обнаженностью некоторых частностей...» («Тело»//*В*. 1933. 11 мая). Ходасевич рецензировал обе книги (см.: «Любовь к шестерым» // *В*. 1935. 1 августа); о первой из них он писал: «Она остается лишь человеческим документом. Это ее основной художественный порок, <...> в сущности изымающий ее из компетенции литературной критики».

С. 211. *...близок душевный строй малявинских баб...* — Имеется в виду ст-ние «Семик»: «Рубах и юбок пестряди, Малявина мазки, // Российские плясучие без удержу мостки». — Бакунина Е. Стихи. Париж, 1931. С. 27.

...слишком «разверстые» признания... Марии Шкапской... — Темы ст-ний Марии Михайловны Шкапской (1891—1952) «в основном ограничены кругом переживаний жены-любовницы-матери. Любовь, зачатие, беременность, аборт, смерть ребенка, ревность — “женская Голгофа”» (Филиппов Б. О замолчанной: Несколько слов о поэзии Марии Шкапской // Шкапская М. Стихи. Лондон, 1979. С. 8). После выхода последней книги стихов «Кровь-руда» (М., 1926) занялась исключительно журналистикой, принимала участие в создании «Истории заводов». В 1922—1923 гг. после отъезда Ходасевича из России помогала в устройстве разнообразных дел Анне Ивановне Ходасевич (см. письмо Ходасевича Шкапской от 12 июля 1923 г. — т. 4 наст. изд.).

С. 212. *...«Я женщина-евнух!»...* — Бакунина Е. Стихи. Париж, 1931. С. 132.

Темы «Родина», «Земля», «Люди»... рядом с «Материнским» и «Женским»... — Книга Бакуниной разделена на девять частей: «I. Родина. II. Изгнание. III. Люди. IV. Одиночество. V. О смерти. VI. Материнство. VII. Женское. VIII. Отражения. IX. Земля».

Ни сны, ни явь (с. 213). — *В.* 1931. 6 августа.

С. 213. *...на вечер Блока.* — Ходасевич ошибается: первый вечер Блока со вступительным словом К.И.Чуковского состоялся в Государственном Большом драматическом театре 25 апреля 1921 г. (см. подробнее об этом вечере: *ЛН.* Т. 92. Кн. 2. С. 254—256, 268; Кн. 3. С. 522—524). Е.И.Замятин писал об этом вечере: «Это и были поминки Петербурга о Блоке. Для Петербурга — прямо с эстрады Драматического театра Блок ушел за ту сцену, по синим зубцам которой часовым ходит смерть: в ту белую апрельскую ночь Петербург видел Блока в последний раз» (Замятин Евг. Из воспоминаний об А.Блоке // Русский современник. 1924. №3. С. 193).

По советскому времени было почти уже восемь... — Имеется в виду так называемое декретное время, введенное декретом советской власти (с 1 июля 1919 г.) и значительно расходящееся с астрономическим.

...«с важностью». — См. статью Ходасевича «Прямой. Важный. Пожалуй» в его кн. «О Пушкине» (т. 3 наст. изд.).

С. 214. *Тотчас... уехал в Москву...* — Блок уехал в Москву вместе с Чуковским 1 мая 1921 г., вернулся в Петроград уже 11 мая. В Москве Блок выступил с чтением стихов на нескольких вечерах, которые обычно открывались докладом Чуковского о творчестве Блока.

...последние стихи... написаны 5 февраля. — 5 февраля 1921 г. датирован черновик ст-ния «Пушкинскому Дому»; окончательный текст имеет датировку 11 февраля.

С. 215. *...шесть отрывков под общим заглавием «Ни сны, ни явь».* — «Ни сны, ни явь» были впервые опубликованы в журнале «Записки мечтателей» (1921. №4. С. 12—15); см.: Блок А.А. Собр. соч. Т. 6. С. 169—173.

...«Черти говорят». — Имеется в виду ст-ние Блока «Говорят

черти» («Греши, пока тебя волнуют...», 1915) из цикла «Жизнь моего приятеля».

С. 216. *«Я вышел в ночь — узнать, понять...»* — Ходасевич цитирует ст-ние 1902 г., открывающее шестой раздел «Стихов о Прекрасной Даме».

...«Гоголь и другие русские писатели... на верную гибель». — Ходасевич цитирует статью 1908 г. «Народ и интеллигенция» (Блок А.А. Собр. соч. Т. 5. С. 327—328).

С. 217. *...«можно уже представить... тяжелые копыта».* — Там же. С. 328.

Поэма «Двенадцать»... о гулящей Катьке... — См.: Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 33.

...будущих чубаровцев... — Имеется в виду показательный уголовный процесс над группой ленинградских рабочих, совершивших 21 августа 1926 г. массовое изнасилование в сквере на углу Предтеченской улицы и Чубарова переулка. «Чубаровщина стала нарицательным именем. Чубаровщина — слово, которое будет в русском языке, в советской энциклопедии обозначать своеобразное понятие хулиганства, налетничества, насильничества, бандитизма» (Чубаровщина: По материалам судебного процесса. М.—Л., 1927. С. 7).

Никогда он не ставил знака равенства между революцией и большевизмом. — Ср. в статье Ходасевича, специально посвященной «большевизму Блока»: «"Блок примкнул к большевикам" — вот самое ходячее мнение — и самое ложное, какое только можно себе представить. <...> Даже если бы это действительно было так — пришлось бы все-таки говорить о попытках большевиков "примкнуть к Блоку", а не наоборот. Для моральной характеристики Блока это в высшей степени существенно. Не он пришел к большевикам: это они его "запятнали братством"» (Большевизм Блока (Беглые мысли) // *В.* 1928. 15 ноября). «Пушкинскую» речь Блока «О назначении поэта» Ходасевич называл здесь же «прямой пощечиной большевикам», а в другой статье писал по ее поводу: «Блок открыто и честно порвал с большевиками...» (Брюсов и Блок // *В.* 1928. 11 октября). Ср.: «...Блок не прислужничал ни когда верил, ни когда разуверился. Блоку даны были *гордая совесть и непреклонная лира.* <...> Самые заблуждения Блока святы, как свято его предсмертное молчание» (Книги и люди // *В.* 1931. 30 июля).

С. 218. *В 1920 году Блок жаловался... не о чем писать стихи.* — См. в мемуарах Чуковского о Блоке: «Он умер сейчас же после написания "Двенадцати" и "Скифов", потому что именно тогда с ним случилось такое, что, в сущности, равносильно смерти. Он онемел и оглох. То есть он слышал и говорил, как обыкновенные люди, но тот изумительный слух и тот серафический голос, которыми обладал он один, покинули его навсегда. Все для него вдруг стало беззвучно, как в могиле» (Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт. С. 22—23).

...как видно из предисловия к «Возмездию»... работал он восемь лет. — В датированном 12 июля 1919 г. «Предисловии» к поэме

«Возмездие», над которой Блок работал с значительными перерывами около двенадцати лет (с июня 1910 по июль 1921 г.), он писал: «Не чувствуя ни нужды, ни охоты заканчивать поэму, полную дореволюционных предчувствий, в года, когда революция уже произошла, я хочу предпослать <...> рассказ о том, как поэма родилась...» (Блок А.А. Собр. соч. Т. 3. С. 295).

«Как тяжко мертвецу среди людей...» — Ходасевич цитирует первое ст-ние 1912 г. из цикла «Пляски смерти».

...«тайны гроба»... — Из ст-ния Пушкина «Заклинание» (1830).

С. 219. *...одна общая наша приятельница...* — Имеется в виду поэтесса Надежда Александровна Павлович (1895—1980); подробнее об этой встрече с Павлович Ходасевич рассказывает в комментариях к публикуемым им письмам А.Белого (Три письма Андрея Белого // *СЗ*. 1934. Кн. LV. С. 256—257).

О Есенине (с. 220). — *В*. 1932. 17 марта.

В отличие от советской официозной установки на «убеждение в полной нестоящести, незначительности и неинтересности есенинского конца» (Маяковский В.В. Собр. соч. Т. 12. С. 108) многими в эмиграции гибель Есенина была воспринята как событие симптоматическое. Так, напр., З.Н.Гиппиус в судьбе Есенина увидела реализацию «важной и страшной» черты национального характера, «особого рода субъективизма», приводящего к «самораспыленью, к самораспользанью, к последней потере себя. <...> "*Мне* — все можно, и ничего!" Да, ничего, только "Ничего" с большой буквы, есенинский шнурок: символический или реальный — это уж безразлично» (Гиппиус З. Судьба Есениных // *ПН*. 1926. 18 января). См. также: Познер В. Сергей Есенин // *Д*. 1926. 17 января; В.Г. На лекции о Есенине // Звено. 1926. №156; Надзельский Е. Памяти Есенина // Воля России. 1926. №11. С. 174—180; Оцуп Николай. Сергей Есенин // *ПН*. 1927. 27 декабря; Адамович Георгий. Воспоминания о Есенине // *ПН*. 1930. 21 августа. Ходасевич писал о Есенине в «Парижском альбоме» (*Д*. 1926. 30 мая), а также откликнулся в «Литературной хронике» на состоявшийся в Ленинградском Большом драматическом театре 10 января 1927 г. вечер памяти Есенина, так прокомментировав «спор о судьбе Есенина в России»: «Постепенно обрисовались два главных лагеря. Одни утверждают, что Есенин как поэт, связавший свою судьбу с коммунистической революцией, погиб оттого, что она не оправдала его надежд и сама обанкротилась. Другие настаивают на том, что не революция скомпрометировала себя, а Есенин, в конце концов, оказался "несозвучен железной эпохе"» (*В*. 1927. 17 февраля). См. также коммент. к статье «О Есенине» (1936).

С. 220. *...«прекратить есенинщину».* — См., напр., в «Злых заметках» Н.И.Бухарина: *«...есенинщина* — это самое вредное, заслуживающее настоящего бичевания явление нашего литературного дня <...> есенинщина — это отвратительно напудренная и нагло раскрашенная русская матерщина, обильно смоченная пьяными слезами и оттого еще более гнусная» (Бухарин Н.И. Злые заметки.

М.—Л., 1927. С. 7—8). 13 февраля, а затем 5 марта 1927 г. в Коммунистической Академии состоялась дискуссия на основе доклада А.В.Луначарского о путях борьбы с «есенинщиной», задуманная как акция с широким общественным резонансом и последующим обсуждением (см.: Упадочное настроение среди молодежи: Есенинщина. М., 1927; см. также: Против упадничества. Против «есенинщины». М., 1926; Покровский Г. Есенин — есенинщина — религия. М., 1929; Коряков Михаил. «Есенинщина» и советская молодежь // Возрождение. 1951. № 15. С. 96—105).

С. 221. *«Есенин не нашел в себе силы... не в нашей эпохе, а позади ее».* — Есенин С.А. Стихи и поэмы. М.: Федерация, 1931. С. VI. Цитата приведена с незначительными ошибками.

С. 222. *...пережил драму Есенина как свою собственную...* — Об этом же Ходасевич писал в статье «Литература и власть в советской России»: «Великое множество русских людей пережило трагедию Есенина как свою собственную, — для этого вовсе даже не нужно было полностью принимать его концепцию революции. Достаточно было почувствовать, что Есенина обманула мечта о революции как о пути к новой правде, — и что в этом обмане больше всего повинны большевики. Особенной остроты это чувство достигало не у тех, кто, приемля революцию, с самого начала не принимал большевиков, — но как раз у тех, кто подобно Есенину так или иначе мечты свои связывал с Октябрем» (*В.* 1931. 22 декабря). Ср.: в статье Д.П.Святополка-Мирского: «Есенин — не великий поэт. <...> В любви к нему есть всегда сознание равенства, соизмеримости с ним, полной допонятости. Он "один из нас". В нашем сердце он занимает то место, которое сорок лет назад занимал Надсон. <...> И тот и другой сосредоточили в себе, с особо убедительной для среднего современного читателя силой, все *слабости* и всю *тоску* своего поколения» (Святополк-Мирский Д. Есенин // Воля России. 1926. № 5. С. 75, 76); в речи Б.М.Эйхенбаума на вечере памяти Есенина в БДТ: «Поэзия Сергея Есенина — великого национального поэта — путь от литературы к жизни, трагически не удавшийся. Это — поэтический дневник и лирическая автобиография. Нам дорога не поэзия Есенина сама по себе, но следы его судьбы в ней — судьбы, чей смысл близок каждому из нас» (В. Б. Памяти Есенина // Жизнь искусства. 1927. № 3. С. 12).

С. 223. *...«роковую о гибели весть».* — Из ст-ния А.А.Блока «К Музе» (1912).

...«Здесь человек сгорел». — Из ст-ния А.А.Фета «Когда читала ты мучительные строки...» (1887). У Фета — «Там человек сгорел!». Эту строку Блок взял эпиграфом к ст-нию «Как тяжело ходить среди людей...».

«Северное сердце» (с. 224). — *В.* 1932. 19 мая.

Антонин Петрович Ладинский (1896—1961) — по выражению Ходасевича, «один из весьма немногих поэтов эмиграции, которому удалось создать если не свой стиль, то, во всяком случае, свою манеру, свой почерк, по которому его нетрудно узнать без подписи.

Тематические "сдвиги" в сочетании с безукоризненной точностью словесного материала составляют, кажется, отличительную черту и главную приманку его поэзии» («Современные Записки». Книга 51 // *В*. 1933. 6 апреля). Сам Ладинский признавал два главных влияния на свою «неоромантическую» поэтику: Мандельштама и Лермонтова (см.: *Терапиано*. С. 244). Выпустив пять книг стихов и два романа из жизни Римской империи, Ладинский в 1955 г. вернулся в СССР, где утвердился именно как исторический романист; оставил неопубликованную книгу «Парижские воспоминания» (см.: О Ф.И.Шаляпине, И.А.Бунине, К.Д.Бальмонте... (Из «Парижских воспоминаний» А.П.Ладинского) / Публ. Е.Ю.Филькиной // Встречи с прошлым. Вып. 5. М., 1988. С. 214—227). Кроме рецензии на вторую поэтическую книгу Ладинского «Северное сердце» (Париж, 1932) Ходасевич посвятил отдельные статьи его книге стихов «Пять чувств» (*В*. 1938. 23 декабря) и обоим романам («XVI-й легион» // *В*. 1937. 27 марта; «Голубь над Понтом» // *В*. 1938. 23 сентября).

С. 224. *...Никиты Всеволожского и Павла Нащокина.* — Никита Всеволодович Всеволожский (1799—1862) и Павел Воинович Нащокин (1801—1854) — друзья Пушкина.

С. 225. *...«Летучей мыши».* — «Летучая мышь» (1908—1918) — театр миниатюр Н.Ф.Балиева. В 10-е годы Ходасевич писал скетчи и стихи для «Летучей мыши» (см.: Malmstad John E. Vladislav Xodasevič in the theater // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by John E.Malmstad. Wien, 1989. P. 191—206); в начале 30-х годов для возрожденного в эмиграции театра Балиева писала Н.Н.Берберова (см.: Письма В.Ходасевича к Н.Берберовой / Публ. Джона Бетеа // *М-5*. С. 276—278).

С. 226. *...она может и хочет быть по духу своему глубоко русской.* — Ср. в статье В.С.Варшавского: «...есть в стихах Ладинского, несмотря на их возвышенный строй и "столичный" блеск, какая-то глубокая связанность с бесхитростными романтическими мечтаниями трогательно-простой и бедной, впервые воспетой Пушкиным и теперь, вероятно, исчезнувшей, провинциальной русской жизни, и, может быть, именно эта тайная связанность, как звучание какого-то тихого и прекрасного забытого голоса, и придает что-то особо чистое, простое и прелестное стихотворному миру Ладинского» (Варшавский Вл. Книга стихов А.Ладинского // Новая газета. 1931. 1 марта).

О горгуловщине (с. 227). — *В*. 1932. 11 августа.

О замысле этой статьи Ходасевич упоминал в рецензии на шестую книгу «Чисел» в связи с помещенной там критической прозой С.И.Шаршуна: «Боже мой, что за жалкая мешанина из чужих мыслей (точнее — фраз), принятых на веру, плохо усвоенных, не согласованных друг с другом и выпаливаемых косноязычно. Неспособность к усвоению чужих мыслей, неуважение к прошлому как следствие неосведомленности о нем, соединенное с ребяческой погоней за новизной и с варварской убежденностью в гениальности

собственной интуиции, лежат в основе подобных импровизаций, с кондачка разрешающих важные проблемы искусства, философии, даже религии, претендующих выразить "дух времени" и выражающих лишь [их] недомыслие автором. Со временем, после процесса Горгулова, я намерен подробнее говорить о самородках и гениях этого склада» («Числа», №6 // *В*. 1932. 7 июля). 6 мая 1932 г. русский эмигрант, врач по образованию, Павел Тимофеевич Горгулов (1895—1932) стрелял во французского президента Поля Думера и смертельно ранил его. В ходе расследования выяснилось, что Горгулов, приехавший в Париж из Праги, пытался образовать собственную «партию зеленых» (для чего связывался с крестьянской партией «Великая Русь»), а также что убийство Думера должно было стать началом целой серии политических террористических актов. Предположения о психической невменяемости Горгулова были отклонены, и вскоре после процесса он был казнен. Кроме политической деятельности Горгулов интересовался и литературной (под псевдонимом П.Бред выпустил повесть «Даль» (Берлин, 1925), незадолго до убийства Думера заключил договор на издание в немецком переводе своей книги «Роман казака»). Осенью 1931 г. он выступал в «Союзе молодых поэтов» с чтением поэмы «О диком сибирском коте Мур-Муре и Скифе». «Он утверждал какую-то новую поэтическую группу — нечто вроде футуризма и натурализма вместе. Стихи его напоминали Маяковского и футуристов» (Г.Горгулов в Союзе молодых поэтов // *В*. 1932. 8 мая; см. также: Горгулов-поэт // *ПН*. 1932. 7 мая). Ср. в мемуарах В.С.Яновского характерную для монпарнасских настроений романтическую оценку поступка Горгулова: «Бывало, слоняясь по историческим фобургам, мы старались понять, как чувствовали себя "аристо", когда их везли по Парижу к гильотине. И вот случилось: член парижского объединения писателей и поэтов всходит на высокие мостки. Карьера противоположная, но по блеску почти равная карьере Сирина-Набокова <...> Горгулов умер среди толпы чужих, на манер Остапа Бульбы ("Слышишь ли ты меня, батько?"). В другое время, под иными звездами, в знакомой среде из него вышел бы, пожалуй, герой» (*Яновский*. С. 23, 24). Оценивая политический и общественный смысл события 6 мая, Г.П.Федотов писал: «Каков же этот горгуловский идейный комплекс, который имеет значение и для нас? В его косноязычии явно слышатся два основных звука: антибольшевистский активизм и антиевропейский национализм. Оголенные, освобожденные от всякой политической оглядки и от контроля рассудка, они вооружили руку убийцы. Сами по себе и активизм, и национализм русской эмиграции достойны уважения. Но в бессилии неудач, в горечи поражений они принимают нередко патологические формы. <...> это преступление осветило темные углы и закоулки русской души. <...> Надо следить за своим душевным и духовным здоровьем, бороться с безумием, подстерегающем людей, слишком долго и безнадежно страдавших» (Выстрел Горгулова // Новый Град. 1932. №4. С. 5, 7). См. также: Ильин И.А. Смысл события // *В*. 1932. 2 июня.

С. 227. *...коллекция литературных... бредов...* — О поэтическом «паноптикуме», который собирал Ходасевич, вспоминал Н.Я.Рощин (Рощин Н. Моя тетрадь // Честный слон. 1945. 14 апреля; см. также: Шаховская Зинаида. Отражения. С. 186—187; Терапиано Ю.К. Встречи. С. 108—111). О книгах из этой коллекции Ходасевич писал позже в статьях «Ниже нуля» (*В.* 1936. 23 января) и «Двадцать два» (*В.* 1938. 10 июня).

...творения человека... глубоко невежественного. — Имеется в виду Алексей Васильевич Посажный (1882—1964) — автор многочисленных стихотворных сборников, объединенных под названием «Легион», а также прозаических книг «Рассказы черного гусара» (см. о нем в кн.: Эренбург И.Г. Затянувшаяся развязка. М., 1934. С. 166—171). Далее Ходасевич упоминает стихотворения из кн.: Посаjной. Песнi машiны. Стiхi. Легiон седьмой. 1924—1926. Париж («Московский марш (Полутоварищу Милюкову с глубоким неуважением)», «Сантимнику и лягушатнику Рено», «Царь-Дура (Марине Цветаевой)»).

Милюков Павел Николаевич (1859—1943) — один из руководителей партии кадетов, член Государственной думы, в 1917 г. — министр Временного правительства. В эмиграции — главный редактор газеты «Последние новости» (1920—1940), а также конкурента «Современных записок» — журнала «Русские записки» (1937—1939).

Другой бредовой автор... вообразил он себя новым воплощением Пушкина... — Имеется в виду Виктор Колосовский-Пушкин, автор книги «Моя лирика о Пушкине» (Белград, 1929); позже отказался от своей «первой» фамилии и книгу стихов «Наука и современный человек» выпустил под именем Виктор Пушкин (Ходасевич писал об этой книге в статье «Двадцать два». — *В.* 1938. 10 июня).

Третий чудак... тоже вывернутыми наизнанку... — Известный шахматист и переводчик Савелий Григорьевич Тартаковер (1887—1954) выпустил книгу «Антология лунных поэтов. Перевел с лунных наречий С.Ревокатрат» (Париж, 1928); см. об этой книге: «Письма о русской поэзии» Владимира Набокова. С. 103—104.

О Владимире Алексеевиче *Смоленском* см. в коммент. к статье «Наедине».

С. 229. *Великодушие и мудрость великого народа... проявились в горгуловской истории замечательно.* — После события 6 мая русские эмигранты во Франции ожидали ответных мер со стороны французского правительства и значительного ухудшения своего юридического положения, однако этого не произошло. Ср. в дневнике Г.Н.Кузнецовой запись от 5 июля 1932 г. разговора с И.И.Фондаминским-Бунаковым: «Говорил, что для нас будет плохо, если Горгулова казнят. <...> если его казнят, значит, не примут во внимание всего того, что объясняет его преступление: большевизма, эмиграции, психики некультурного запутавшегося человека и т.д. Тогда, значит, наша трагедия не служит смягчающим обстоятельством в глазах Европы» (Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. С. 265—266; см. также запись от 28 июля 1932 г.: «Один

из докторов-экспертов сказал на суде: “Впечатление сумасшедшего от подсудимого объясняется его национальностью”». — Там же. С. 272).

Erotopaegnia (с. 234). — *В.* 1932. 29 сентября.

С. 234. *Брюсовские «Эротопегнии»... в 1917 году.* — Брюсов В.Я. Erotopaegnia. М.: Альциона, 1917. Частично эти переводы Брюсова перепечатаны в книге «Поздняя латинская поэзия» (Сост. и вступ. статья М.Л.Гаспарова. М., 1982); см. там же о неосуществленных замыслах Брюсова — книге «Золотой Рим: очерки жизни и литературы IV в. по Р. Х.» и поэтической антологии «Римские цветы» (с. 5—6, 609).

...«Эротопегнии» продавались очень успешно... без труда размenивались на муку, масло, сахар. — Характерно, что с чтением переводов из «Эротопегний» Брюсов выступал в апреле 1918 г. в кафе «Музыкальная табакерка»; см. об этом: Высоцкий В. Вечер эротики // Новости дня. 1918. 3 апреля (21 марта); С. На «вечере эротики» // Наше время. 1918. 3 апреля (21 марта).

...айсору... — Айссоры (ассирийцы) — народ, говорящий на новосирийском языке; в России жили в основном в Закавказье.

...над переводом «Энеиды» трудился он много лет. — Брюсов начал переводить «Энеиду» Вергилия еще в гимназическом возрасте. Впервые отрывки из перевода появились в 1913 г., однако полностью те семь песен «Энеиды», которые успел перевести Брюсов, были напечатаны лишь в 1933 г. (Вергилий. Энеида / Перевод Валерия Брюсова и Сергея Соловьева. Ред., вступ. статья и коммент. Н.Ф.Дератани. М.—Л.: Academia, 1933). «Брюсов <...> поставил себе очень ответственную и трудную задачу — выразить в русском стихотворном переводе всю звукопись, всю эвфонию стиха Вергилия. <...> Этой трудной задачей, вероятно, и объясняется медленность работ Брюсова» (Н. Д[ератани]. К переводу «Энеиды» // Там же. С. 38).

С. 235. *...Пентадия, Авсония... Луксория, а также из анонимных Приапеевых песен.* — Ходасевич перечисляет позднелатинских поэтов Децима Магна Авсония (ок. 310—ок. 394), Клавдия Клавдиана (писал в 395—404 гг.), Пентадия (конец III — начало IV в.), Луксория (VI в.). «Приапеи» — анонимный сборник непристойных стихотворений, обращенных к богу Приапу (I в. н. э.), — Брюсов переводил по изданию: Petronii Satirae et Liber Priapeorum / Tertium edidit Fr. Buecheler. Berlin, 1895.

...«сохраняют... убедительность художественных созданий». — Брюсов В.Я. Erotopaegnia. С. 5.

С. 237. *...картинки, заимствованные из книг восемнадцатого столетия...* — Фронтиспис и украшения для книги Брюсова взяты из изданий: Les Monuments de la vie privée des Douze Césars (Rome, 1785); Les Monuments du culte secret des dames Romaines (Rome, 1787).

«Юнкера» (с. 238). — *В.* 1932. 8 декабря.

В.Ропшин (Б.Савинков). Книга стихов (с. 243). — *СЗ*. 1932. Кн. XLIX. С. 448—450.

Савинков Борис Викторович (1879—1925) — один из руководителей партии эсеров, теоретик и практик политического терроризма; как поэт и романист выступал под псевдонимом В.Ропшин. Долгое время один из наиболее близких друзей Мережковских, которые пропагандировали его литературное творчество. Рецензия Ходасевича, направленная против теории «человеческого документа», — в то же время часть его скрытой печатной «войны» с Гиппиус.

С. 243. *«Тому, кто не ищет... и смерти».* — Гиппиус З. Несколько слов // Ропшин В. (Б.Савинков). Книга стихов: Посмертное издание. Париж, 1931. С. XII. Ср. в рец. Г.В.Адамовича на кн. Ропшина: «Едва ли кому-нибудь придет в голову подойти к сборнику стихов покойного Савинкова с оценкой узколитературной или эстетической. Невозможность такого подхода настолько ясна, что о ней не стоит предупреждать и ее нет смысла растолковывать: поистине, это значило бы "ломиться в открытую дверь"» (Адамович Георгий. Литературные заметки // *ПН*. 1932. 18 февраля).

С. 244. *Из драмы Савинкова та же З.Н.Гиппиус... сумела создать нечто... значительное.* — О взаимоотношениях Савинкова и Гиппиус см. подробнее в кн.: Pachmuss Temira. Intellect and ideas in action. P. 130—140. В предисловии к посмертной «Книге стихов» Савинкова Гиппиус писала: «...самая необычность его поэзии в том, что и за нею, как за его прозой, стоит он весь, во всей своей беспримерной сложности, углубленной узости и — самой реальной действительности. <...> почти в каждой строчке поэта Ропшина ощущается иная правда — правда самой настоящей жизни его тела и духа» (Ропшин В. Книга стихов. С. VII—VIII). Ср. в письме Гиппиус к Ходасевичу от 1 декабря 1929 г. по поводу возвращения Савинкова в 1924 г. из-за границы в Россию и его добровольной сдачи в ЧК: «С Сав<инковым> меня, конечно, не примирила <...> даже его бесславная гибель; однако довольно самой заурядной тонкости, чтобы почувствовать в этой темной душе какую-то вечную человеческую трагедию» (*Гиппиус*. С. 104).

С. 245. *...тут трагедия террориста низведена до истерики среднего неудачника.* — Ср. в рец. Г.Адамовича: «Поздний, обмельчавший байронизм чувствуется в нем. "Жизнь — пустая и глупая шутка", — он повторяет это неизменно, на все лады. Он по-настоящему несчастен. Но в самое свое несчастье, в свое подлинное непоправимое одиночество он вносит усмешку, которая уничтожает возможность сочувствия. Иногда он вносит туда же и кокетство...» (*ПН*. 1932. 18 февраля).

«Но перед ним туда навек закрыта дверь...» — Из ст-ния А.А.Фета «Муза» (1887).

«Достоевский за рулеткой» (с. 247). — *В*. 1933. № 2802.

2 февраля. По поводу кн.: Гроссман Л.Н. Достоевский за рулеткой: Роман из жизни великого писателя. Рига: Жизнь и культура, 1932.

«Близкая даль» (с. 250). — *В*. 1933. 23 февраля.

Чебышев Николай Николаевич (1865—1937) — до революции известный судебный деятель, прокурор (см.: Чебышев Н.Н. Обвинительные речи. 1903—1913. Пг., 1916). При Временном правительстве получает назначение в Сенат, после Октябрьской революции принимает участие в Белом движении (начальник ведомства внутренних дел при Главнокомандующем вооруженными силами юга России П.Н.Врангеле, член редколлегии официоза Добровольческой армии — газеты «Великая Россия»). В эмиграции отходит от непосредственной политической деятельности; активно сотрудничает в изданиях монархической ориентации (газ. «Новое время», «Еженедельник высшего монархического совета» и пр.). Один из ближайших сотрудников «Возрождения», где практически еженедельно печатались его статьи и заметки политического и мемуарного характера, а также театральные рецензии и обзоры. См. о нем: О[льденбург] С. Кончина Н.Чебышева; Семенов Ю. Памяти Н.Н.Чебышева; Ренников А. Нашему другу; Н.Н.Чебышев и русская армия // *В*. 1937. 27 февраля; Тагер А.С. Царская Россия и дело Бейлиса. М., 1933. С. 283.

С. 250. *...«нет больше муки, чем вспоминать счастливые дни в несчастии».* — Данте Алигьери, «Божественная комедия», «Ад» (V, 121—123).

С. 251. *...один из них... бежал от ареста и, быть может, расстрела...* — Имеется в виду В.Б.Шкловский, который после упоминания его имени в контексте террористической деятельности правых эсеров в 1918 г. в книге Г.Семенова «Военная и боевая партии социалистов-революционеров за 1917—1918 гг.» (Берлин, 1922), не дожидаясь ареста, бежал из России сначала в Финляндию, а затем в Берлин (см. об этом: Каверин В. Эпилог. М., 1989. С. 7—31; Шкловский В.Б. Гамбургский счет / Предисл. А.П.Чудакова. Коммент. А.Ю.Галушкина. М., 1990. С. 17—19, 504—505). Согласно «камерфурьерскому журналу» Ходасевича, в Берлине он впервые встретился со Шкловским 4 июля 1922 г. (см.: *Берберова*. С. 188).

...«ужин по-петербургски». — Об этом берлинском «ужине по-советски», задуманном по инициативе Шкловского и при участии художников И.А.Пуни и К.Богуславской, вспоминает Н.Н.Берберова (см.: *Берберова*. С. 238).

...как подтрунивала недавно Н.А.Тэффи... о супах, в России изготовлявшихся. — О каком рассказе Н.А.Тэффи идет речь, установить не удалось. Ср. в статье Ходасевича «Перед концом» об эмигрантском читателе (*В*. 1936. 22 августа): «...высший сорт его чтения составляют романы, посвященные лирическим воспоминаниям о том, что и как ели в дореволюционной России»; в статье «Романы Ю.Фельзена»: «Если чтение авантюрных романов невольно сближается с посещением синематографов, то пристрастие к мемуарной

лирике можно и следует сопоставить с полуночными беседами за графином водки, с пристрастием к граммофону, играющему цыганские романсы и военные марши» (*В*. 1933. 12 января).

«Человеческая душа — по природе христианка». — Цитата из «Апологии» Тертуллиана. См.: Тертуллиан. Творения. Киев, 1910. Ч. I. С. 130.

Можно бы сказать, что она еще и мемуаристка. — Ср. в статье П.П.Муратова «Искусство прозы»: «Всякий мемуарист стремится восстановить былое, воскресить жизнь. В рассказе его должна быть для этого особая степень жизненной *заразительности*. Он должен уметь писать так, чтобы мы, читая его, забыли себя и чтобы наша собственная "живая" жизнь бледнела рядом с яркостью строимой его памятью жизни. <...> Он вовлекает нас кратчайшим путем в опыт иной жизни, который становится как бы нашим собственным опытом» (*СЗ*. 1926. Кн. XXIX. С. 242).

С. 253. *Читателям «Возрождения» эта книга отчасти уже знакома... в виде отдельных фельетонов.* — Мемуары Чебышева «Близкая даль» начали нерегулярно появляться на страницах *В* с 1 августа 1928 г. См. рец. М.А.Алданова на кн. Чебышева (Иллюстрированная Россия. 1933. №5. С. 18—19).

С. 254. *...убийство Елизаветы Шиманович... вплоть до убийства Баумана и так называемого Фастовского дела...* — Ходасевич упоминает три уголовных дела — дело об убийстве Е.Ф.Шиманович (1903—1904), дело иеромонаха Феодосия (в миру М.Мокеева; 1904), дело о похищении Ф.Т.Зайцевой (1913) — и два политических процесса — дело об убийстве Н.Э.Баумана (1906) и Фастовское дело (1913) — об убийстве еврейского мальчика Иосселя Пашкова в местечке Фастов под Киевом, — в которых принимал участие Чебышев.

С. 255. *...А.Ф.Керенский... произносил речь...* — Имеется в виду выступление А.Ф.Керенского 7 марта 1917 г. в Москве, в Овальном зале судебных установлений Кремля. См. подробнее об этом: Первый народный министр в Москве. — *УР*. 1917. 8 марта.

Муравьев Николай Константинович (1870—1936) — известный присяжный поверенный округа Московской судебной палаты (специализировался на политических защитах). «Надменность и презрительность были в его крупной фигуре, в лице, в тоне, в словах» (Яблоновский Сергей. Герой // *Р*. 1925. 3 июля). После Февральской революции — комиссар Временного правительства по московским судебным установлениям и председатель Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства (к этому времени относятся его знакомство и приятельские отношения с работавшим в следственной комиссии А.А.Блоком). Чебышев и позже писал о деятельности Н.К.Муравьева (см.: Чебышев Н. Комиссар при московском суде // *В*. 1937. 16 января; см. также: Правда о Н.К.Муравьеве // *В*. 1937. 23 января).

Литература в изгнании (с. 256). — *В*. 1933. 27 апреля; 4 мая.

22 апреля 1933 г. Ходасевич выступал с текстом этой статьи

на заседании литературного общества «Перекресток», назвав свой доклад «Отчего мы погибаем?» (ср. содержание доклада по газетному объявлению: «Возможна ли эмигрантская литература? Почему она есть и почему ее нет? Старшие и младшие. Литература и беженство. Книжный рынок. Литература в плену. Упадок критики. Последние опасения и надежды». — *В*. 1933. 6 апреля). 18 августа 1933 г. Ходасевич писал Г.П.Струве: «"Литературу в изгнании" писал я с тяжелым чувством. Хотел бы сам быть с ней не согласен, но, к несчастью, к самому настоящему несчастью, — все дела идут к тому, чтобы оправдать мои мрачные наблюдения и предсказания. Если я окажусь плохим пророком, то, Боже мой, как буду я рад сам первый объявить, что ошибся!» (Струве Глеб. Из моего архива. I. Письма и статья В.Ходасевича // Мосты. 1970. №15. С. 398). См. также ответ главного редактора газ. «Возрождение» Ю.Ф.Семенова на статью Ходасевича: Семенов Ю.Ф. Посланничество изгнанников // *В*. 1933. 9 мая.

С. 256. *...статья о положении литературы при советской власти*. — Ходасевич Владислав. Литература и власть в советской России. — *В*. 1931. 10, 15, 17, 22 декабря.

Уже лет шесть-семь тому назад... мрачные предсказания неизменно исходили... из среды публицистов... — Видимо, Ходасевич имеет в виду вызвавшее общественный скандал выступление Ст.Ивановича (см. о нем в коммент. к статье «Подземные родники») в прениях после доклада З.Н.Гиппиус «Русская литература в изгнании» на заседании «Зеленой лампы» 24 февраля 1927 г., где он утверждал: «...мы здесь задыхаемся, оторванные от родной почвы, — естественно, что наше творчество не может процветать, оно должно вянуть. Прошло 5—10 лет, отрыв от России становится все большим. Отрыв от родной почвы, которая нас питала, делается трагичным» (Новый корабль. 1927. № 1; цит. по кн.: *Терапиано*. С. 60). Ответное выступление поэта Д.Кнута вошло в историю самосознания эмигрантской литературы благодаря радикальному утверждению: «...близко время, когда всем будет ясно, что столица русской литературы не Москва, а Париж» (Новый корабль. 1927. № 2. С. 41). См. подробнее по поводу дискуссии о возможности существования эмигрантской литературы в кн.: Струве Г.П. Русская литература в изгнании. 2-е изд., испр. и доп. Париж, 1984. С. 199—213.

С. 257. *...«Параша-сибирячка»... осталась все же произведением французским... как не стал украинцем Байрон, написавший «Мазепу»*. — Имеются в виду повесть из русской жизни «Параша Сибирячка» («La jeune Sibérienne», 1815) много лет прожившего в России французского писателя Ксавье де Местра (1763—1852) и поэма Байрона «Мазепа».

С. 259. *...М.Л.Слоним... провозгласил... «конец эмигрантской литературы»*. — Слоним Марк Львович (1894—1976) — критик, историк русской литературы, литературный редактор журнала «Воля России», с 1928 г., после переезда из Праги в Париж, организатор

литературного общества «Кочевье». Один из немногих в эмиграции друзей и литературных помощников М.И.Цветаевой (см. его мемуары «О Марине Цветаевой». — *НЖ*. 1970. № 100. С. 155—179; 1971. № 104. С. 143—176). Был известен своим толерантным отношением к советской литературе (Ходасевич рецензировал книгу Слонима «Портреты советских писателей» (Париж, 1933). — *В*. 1933. 25 мая). Ходасевич имеет в виду доклад Слонима «Конец эмигрантской литературы», прочитанный в «Кочевье» 8 ноября 1931 г., а также статью Слонима «Заметки об эмигрантской литературе», в которой он, определяя эмигрантскую литературу как «провинциальную» по отношению к советской, писал об эмигрантских писателях: «...если бы завтра предстояло им вернуться в Россию, то оказалось бы, что никаких новых идей, никаких новых слов они в изгнании не нашли. <...> за 13 лет эмигрантского блуждания мы не создали ни одного литературного направления, ни одной крупной художественной ценности и не выдвинули ни одной живой идеи. <...> Вымирание "стариков" и постепенная денационализация молодежи — вот, собственно, то, что ожидает в ближайшем будущем эмигрантскую литературу. <...> "Провинции" обеспечено длительное физическое существование: это, впрочем, не спасает ее от духовной смерти» (Воля России. 1931. № 7/9. С. 619, 626). Статья Слонима вызвала возмущенный отклик Б.К.Зайцева: «Можно размалевывать эмигрантскую литературу под какой-то сонм самовлюбленных и самодовольных олимпийцев — будет лубок, неверный и грубый. Если в первые годы раздавались еще горделивые слова (очень редкие!), то теперь давно этого нет. Эмигрантская литература не сдалась, но ушла вглубь, в какие-то окопы, в хорошо укрепленные позиции» (Зайцев Бор. Дневник писателя. 22. Дела литературные // *В*. 1931. 31 декабря). См. также: Адамович Георгий. Мысли и сомнения (О литературе в эмиграции) // *ПН*. 1932. 14 января.

С. 261. *Казалось, писатели перенесли свои столы... и уселись писать как ни в чем не бывало.* — Ср. в позднейшей статье об эмиграции Г.П.Федотова «Зачем мы здесь?» (1935): «Среди литературной продукции эмиграции отберется с десяток книг, на которых будут воспитываться поколения в России. Эти книги там не могли быть написаны. Они выражают коренной, временно прерванный поток русской мысли. Они способны утолить духовную жажду России, когда эта жажда проснется или получит возможность своего удовлетворения» (Федотов Г.П. Тяжба о России. Paris, 1982. С. 211).

С. 262—263. *...литературная молодежь в эмиграции существует... сверстники в постыдном числе и с постыдною быстротой утрачивают свою национальность.* — О судьбе молодой эмигрантской литературы Ходасевич писал в статье «Подвиг» (*В*. 1932. 5 мая); ср. в статье «Романы Ю.Фельзена»: «Дарования и умы наших писателей не одинаковы. <...> Но им никак нельзя отказать в стремлении повиноваться лишь голосу художественной совести, а не давлению художественного рынка. Судьбы словесности им дороже, нежели их собственная судьба, — тут они следуют одной из возвышенных

традиций русской литературы. Они глубоко бескорыстны в самом буквальном и горестном смысле слова» (*В.* 1933. 12 января).

С. 263. *Первая, посвятившая опыты почти исключительно поэзии... в естественных для ее возраста поисках учителей... их наивно искала среди футуристов...* — Ср. в статье Ходасевича «По поводу “Перекрестка”»: «...после скитаний по Европе, в 1925 году, встретился я с поэтической молодежью русского Парижа. <...> Меж тем как в России сумели уже понять внутреннюю несостоятельность футуризма, знали его минувшее и предвидели близкое будущее — здесь считали его не только живым, но и жизнеспособным. Здесь еще были так наивны и не догадывались о несовместимости футуризма с эмиграцией» (*В.* 1930. 10 июля). Речь идет о первых поэтических парижских объединениях 1921—1925 гг. «Палата поэтов», «Через», «Гатарапак», в которых принимали участие поэты В.Я.Парнах, М.Л.Талов, Ильязд (И.М.Зданевич), Г.С.Евангулов, С.И.Шаршун, Б.Б.Божнев, А.С.Гингер, Д.Кнут, В.С.Познер и др. См. подробнее об этом: Палата поэтов в Париже // Новая русская книга. 1922. № 2. С. 33; Кнут Д. Русский Монпарнасс // *ПН.* 1927. 1 декабря; Издебская Галина. «Гатарапак» // Новое Русское Слово. 1953. 5 января; Юлиус Анатолий. Русский литературный Париж 20-х годов // Современник (Торонто). 1966. № 13. С. 84—90.

С. 264. *...«с доверчивой надеждой юных лет»...* — Из ст-ния Пушкина «19 октября» (1825); у Пушкина — «первых лет».

«Мы не в изгнаньи, мы в посланьи!» — Неточная цитата из «Лирической поэмы» Н.Н.Берберовой (*СЗ.* 1927. Кн. XXX. С. 227, 230). В ответ на эти стихи З.Н.Гиппиус писала Берберовой: «Ваша поэма меня интересует еще по одному поводу: у меня есть давно начатое и неоконченное “письмо в Россию”, где главное вот это “не изгнаны, а посланы”, и вы даже не знаете, м<ожет> б<ыть>, какая тут реальность» (*Гиппиус.* С. 14).

С. 266. *...один писатель с крупным и заслуженным именем пытается продавать свои мелкие сочинения в виде автографов.* — Имеется в виду Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957), для которого рисунки и рукописные книги, а также их продажа были частью его писательского образа (см. об этом: Куковников Василий [А.М.Ремизов]. Рукописи и рисунки А.Ремизова // Числа. 1933. № 9. С. 191—194; Рукописные издания А.Ремизова // *ПН.* 1933. 16 февраля; Куковников Василий. Выставка рисунков писателей // *ПН.* 1933. 30 декабря).

С. 267. *Блок перед смертью сказал, что Россия слопала его, как глупая чушка — своего поросенка.* — Из письма Блока К.И.Чуковскому от 26 мая 1921 г. (Блок А.А. Собр. соч. Т. 8. С. 537).

О форме и содержании (с. 268). — *В.* 1933. 15 июня.

Статья представляет собой наиболее резкий эпизод в печатной «войне» 1933 г. Ходасевича и З.Н.Гиппиус, поводом к которой стало появление романа Т.Таманина «Отечество» (Париж, 1933). Т.Таманин — псевдоним старой подруги и конфидентки Гиппиус, Татьяны Ивановны Манухиной (урожд. Крундышевой; 1885—1962),

впоследствии автора книги «Святая благоверная княгиня Анна Кашинская» (Париж, 1954), жены известного петербургского доктора И.И.Манухина, лечившего многих писателей (в т. ч. Горького и Мережковских) и имевшего в эмиграции значительный общественный вес (см. подробно об отношениях Гиппиус и Манухиной в кн.: Гиппиус З.Н. Стихотворения и поэмы. Т. 1: 1899—1918 / Ed. by Temira Pachmuss. München, 1972. P. XLVII).

В статье «Живая книга (О романе “Отечество”)» Гиппиус писала: «Современная критика, какие бы “чисто художественные” недочеты ни нашла она в романе, должна признать, что все они покрываются не правдивостью книги, а той *правдой*, которая в ней с такой цельностью, с такой строгой внутренней тактичностью воплощена. Только эта правда и ее воплощение могут служить мерилом ценности и художественности произведения; без нее же — вообще нет и не было искусства» (*ПН*. 1933. 12 января). Гиппиус имела непосредственное отношение к роману Манухиной, выразившееся не только в технической помощи по подготовке издания: в «Дневнике 1933 г.» Гиппиус писала: «За десять лет наших (т. е. Гиппиус и Манухиной. — *Коммент.*) растущих <...> отношений и вырастания романа — я так сроднилась с этой работой <...> — что она стала мне казаться чем-то неотъемлемо входящим в наши отношения. Роман этот и действительно был одной из очень реальных наших связей, и, пожалуй, в конце, почти единственной...» (*НЖ*. 1968. № 92. С. 209). Ходасевич, видимо посвященный в обстоятельства создания романа, решил воспользоваться статьей Гиппиус для решительного — после нескольких лет скрытой ссоры — разрыва с нею; ср. в «Дневнике» Гиппиус: «Ходасевич <...> всю брань и обрушил на меня, роман ему был неинтересный» (Там же. С. 212); ситуация осложнялась тем, что Гиппиус, искавшая в 30-е годы постоянной печатной трибуны, но не имевшая возможности сотрудничать в «Последних новостях», была приглашена туда П.Н.Милюковым для рецензирования романа Т.Таманина, во многом благодаря протекции Манухиных (см. там же. С. 211). В своей рецензии на «Отечество» Ходасевич писал: «З.Н.Гиппиус, написавшая ряд прекрасных стихотворений, проявляет какую-то изумительную художественную слепоту всякий раз, как дело касается романа или рассказа. <...> Главный и безнадежный промах г. Таманина тот, что его герой годится в авторы книги о тех мыслях, к которым ему суждено прийти, а не в герои романа, у которого эти мысли должны из самой жизни возникнуть и в самой жизни выразиться. <...> Нет уж, если рекомендовать роман г. Таманина вниманию наших молодых писателей, то разве лишь в отрицательном смысле: для демонстрации порочных методов художественного творчества» (*В*. 1933. 26 января). О своей реакции на статью Ходасевича Гиппиус писала: «Зная все “за-кулисы”, зная, что весь Ход<асевич> — “закулиса” и вообще к таким вещам имел свое отношение, я пожала плечами и лишь улыбнулась, представив, в какой раж может войти Ив<ан> Ив<анович> (Манухин. — *Коммент.*) против Ходасевича». Манухин действительно потребовал от Гиппиус, чтобы она «изничтожила

“этого мальчишку” последними словами» (*НЖ*. 1968. № 92. С. 213, 214); ср. в письме Гиппиус Манухиной от 8 февраля 1933 г.: «Вечером пришел Ваня, предлагал ответить Ходасевичу и “доказать” художественность “Отечества”. Мы, имея опыт, старались убедить его, что это, особенно человеку злой воли, *доказать* нельзя, к тому же он только и ждет ответов для худшего» (Pachmuss Temira. Intellect and ideas in action. P. 499). Выполнением этого «заказа» и стала статья Антона Крайнего «Современность» (Числа. 1933. № 9), в которой Гиппиус, в частности, писала: «В нашей литературе человечески бездарные писатели со способностями попадались и раньше. Они забыты или забываются. Довольно бездарный человек — Фет. А из более новых типичная бездарность с крупными писательскими способностями — Брюсов. <...> В современности к типу Брюсова надо отнести Ходасевича. <...> у обоих нет того, что мы называем “талантом”, т. е. ни отношения, ни интереса к “общим идеям”. Тип “спеца”, сосредоточившегося <...> на словосочетаниях, или на статистике, или на изучении какой-нибудь пятой тараканьей ножки. <...> В Ходасевиче, однако, уже нет брюсовской безмятежности: некое подозрение относительно себя и “общих идей” его, видимо, коснулось. Сознание своего бессилия вызывает в нем раздражительную беспокойность, толкает на борьбу со всем, что хоть как-нибудь может напомнить ему о человеческом “таланте”.

Очень в этом смысле показателен недавний его фельетон о романе “Отечество”. В простом рассмотрении — это лишь “банальные нападки на “тенденцию” в искусстве. Но постановка и тон защиты таковы, что нельзя не догадаться, где настоящий враг критика и чем он втайне уязвлен» (С. 144—145). Статья «О форме и содержании» — в свою очередь ответ Ходасевича на памфлет Гиппиус в «Числах». 18 августа 1933 г. Ходасевич писал Г.П.Струве, оценивая свою «войну» с Гиппиус: «Очень рад, что полемика моя с Гиппиус пришлась Вам по душе. Дело в том, что кулисы этого дела — противные и зловредные. И Милюков, и Гиппиус раздули и расславили роман Таманина по причинам самого нелитературного свойства. Несколько самых видных сотрудников “Посл<едних> Новостей” просили меня написать “правду” об этой книге. Я написал — отсюда бешенство М<илюкова> и Г<иппиус>, которым я помешал втирать очки почтеннейшей публике. Сюда прибавилась психологически досада и злоба, возбуждаемая в Гиппиус Сириным, ее “нобелевская” вражда к Бунину и т. д. Словом — дело прискорбное, и Ваше сочувствие мне дорого» (Мосты. 1970. № 15. С. 398).

С. 268. *...воспоминания А.Л.Толстой...* — Мемуары дочери Л.Н.Толстого, известной эмигрантской общественной деятельницы, основательницы благотворительного Толстовского фонда Александры Львовны Толстой (1884—1979) печатались в *СЗ* с перерывами с 1931 по 1936 г.

...З.Н.Гиппиус (Антона Крайнего)... — Известный псевдоним Гиппиус Антон Крайний, используемый ею обычно для полемических статей, первоначально был печатно «расшифован» Ходасевичем

в статье «О писательской свободе» (*В.* 1931. 10 сентября), что вызвало неудовольствие Гиппиус. 11 сентября 1931 г. она писала Ходасевичу по поводу этой статьи: «...в печати *не было* указано, что А.Крайний и я — одно лицо (с некоторых пор, ибо ранее это был сборный псевдоним). Все, конечно, знают, но у меня имелись причины желать, чтобы печатно об этом не говорилось, и так, до вас, это было» (*Гиппиус.* С. 107; здесь Гиппиус «ошибается»: например, на обложке сборника ее критических статей «Литературные статьи. 1899—1907» (СПб., 1908) стояло «Антон Крайний (З.Гиппиус)»). Новое указание на псевдоним Гиппиус — полемический выпад Ходасевича, на который Гиппиус ответила эпиграммой: «Чем не общие идеи? — // Кто моложе, кто старее, // Чья жена кому милее? // Обсудить, коли забыто, // И какой кто будет нации... // Так же, все ль у нас открыты // Псевдонимы в эмиграции? // Есть задача интересная: // В чьи б колеса вставить палку? // Кстати, старую, известную // Обличить бы либералку. // Или вот еще идея — // Нет ни глубже, ни важнее: // Целомудрие Бакуниной... // Ну, Бакунина приструнена, // Не приняться ли мне заново // За Георгия Иванова» (Терапиано Ю. Об одной литературной войне // Мосты. 1966. № 12. С. 373). Под «старой, известной либералкой» Гиппиус имеет в виду, скорее всего, саму себя (см. ее письмо Г.В.Адамовичу от 20 июля 1933 г. — В кн.: Pachmuss Temira. Intellect and ideas in action. P. 420; кроме того, упоминаются статья Ходасевича о романе Е.В.Бакуниной «Тело» (см. коммент. к статье «Женские» стихи») и его полемика с Г.В.Ивановым (см. коммент. к статье «Распад атома»).

С. 269. *...З.Н.Гиппиус сперва объявляла, что «Числа» единственный порядочный журнал в эмиграции, а через три недели... что «Числа» совсем не порядочный журнал.* — Имеются в виду статьи Гиппиус в варшавской газете «За свободу» — «У кого мы в рабстве? Вместо предисловия» (1931. 21 июня) и «У кого мы в рабстве. Четвертая цензурная дверь» (1931. 8 июля). Ходасевич посвятил этому инциденту статью «О писательской свободе».

С. 270. *...«усталого, страдающего брата»...* — Из ст-ния С.Я.Надсона «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» (1881).

...Фета и сравнивали тогда с такой женщиной. — Имеется в виду выступление критика Любовшица (псевд. Сергея Борисовича Любоша; 1859—1926) на докладе Брюсова «Искусство или жизнь? (К десятилетию со дня смерти Фета)», состоявшемся 3 января 1901 г. в Московском литературно-художественном кружке. См.: Москвитянин [В.Я.Брюсов]. Фетовский вечер и фетовский скандал // Новый путь. 1903. № 2. С. 189—191; -бо [С.Б.Любовшиц]. Разговоры // Новости дня. 1903. 12 января. Позже Ходасевич вспоминал об этом скандале в мемуарном очерке «Литературно-художественный кружок (Из московских воспоминаний)» (*В.* 1937. 10 апреля).

...Блок в своем дневнике прямо называет ее романы бездарными... — Блок А.А. Собр. соч. Т. 7. С. 246 (запись от 29 апреля 1913 г.).

...стихи и составляют лучшее из всего, что ею написано. — Позже Ходасевич писал о последней прижизненной поэтической книге Гиппиус «Сияния» (Париж, 1939): «...само обаяние этой поэзии в значительной мере возникает из происходящего в ней совершенно своеобразного внутреннего борения поэтической души с непоэтическим умом, художественного чутья с антихудожественными понятиями, вкуса с безвкусицей. Отсюда и происходит вся *причудливость* и вся в некотором роде прелестная хрупкость гиппиусовской поэзии <...>. К форме она относится как интеллигентная женщина к нарядам: любит их, но не уважает. Она формально усложняет свои стихи, но лишь между делом, не вдумываясь и нацепляя на себя что попало. <...> Как бы ни были велики прегрешения Гиппиус перед формой, — возлюбленное содержание платило и платит ей за любовь и верность взаимностью. Стихи Гиппиус не эмоциональны. Но у "нынешних" нет ни того своеобразия мыслей, ни той остроты ее, которая то и дело, как тонкий луч, пробивается сквозь словесную ткань гиппиусовских стихов и самые тусклые слова как бы зажигает огнем» (Двадцать два // *В.* 1938. 17 июня).

Научный камуфляж. — Советский Державин. — Горький о поэзии (с. 274). — *В.* 1933. № 3040. 28 сентября.

Ходасевич пишет об издании: Д е р ж а в и н. Стихотворения / Ред. и примеч. Гр.Гуковского. Вступ. статья И.А.Виноградова. Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. Этим томом была открыта знаменитая впоследствии серия «Библиотека поэта», обозначенная на титуле тома (и последовавших за ним первых книг серии) как выходящая под редакцией М.Горького. Статья Горького «О "Библиотеке поэта"», предпосланная державинскому тому, открывала тем самым всю серию. Начинание такого размаха в СССР должно было заинтересовать Ходасевича, однако скептическая презумпция недоверия к возможностям такого культурного дела в советских условиях слишком сказывается в его рецензировании «советского Державина». Достаточно оснований для скепсиса давали обе статьи — и горьковская, по которой Ходасевич прошелся в третьей части своего выступления, и такой, например, пассаж в статье И.А.Виноградова: «Державин такой противник, преодоление которого может обогатить творческую практику нашей поэзии» (с. 43 указ. изд.). Вместе с этим, однако, и значение редакторской работы Г.А.Гуковского Ходасевич решительно недооценил, сопроводив ее оценку скептическими оговорками; так, замечание об излишней краткости примечаний вряд ли справедливо (примечания занимают 132 страницы, почти четверть общего объема тома; исходя из того что некультурному советскому читателю «надо бы объяснить гораздо больше», Ходасевич, неизменный ревнитель высокого филологического уровня, в данном случае презрительно советует понизить его применительно к массовому читателю; между тем работой Гуковского подобный уровень был задан «Библиотеке поэта»). Больше того: невнимательность к работе Гуковского странным, прямо анекдотическим образом выразилась в невнимании к самому имени его:

Гуковский в статье Ходасевича именуется Ямпольским. Это не единственная озадачивающая ошибка в статье, заставляющая предположить, что книга, виденная им, как рассказывает Ходасевич, «на днях», не была у него перед глазами при написании статьи: вопреки его сообщению она открывается не одой «Бог», а «Одой к Фелице». Но в характеристике «научного камуфляжа» в работе советских историков литературы язвительное остроумие Ходасевича сказалось по справедливости в полной мере.

Статья Ходасевича в виде вырезки из *В* хранится в Архиве А.М.Горького в Москве (*АГ. ГВЖ* 6-1-20); рукой Горького красным карандашом в ней отчеркнуто одно место, при этом не из последней части статьи, относящейся к самому Горькому, а, видимо, больше всего задевшая его фраза о колхозных библиотеках, где Державина «обратят на цыгарки».

С. 276. *...а Дельвига — поэтами «Искры».* — В кратком тексте «От автора» в державинском томе ближайшими выпусками «Библиотеки поэта» объявлены: «Рылеев, Поэты “Искры” (60-е годы XIX в.), Дельвиг, Давыдов, Полежаев, Ироико-комическая поэма XVIII—XIX вв., Вольная русская поэзия (собрание подпольной полит<ической> лирики XIX в.» (с. 17).

Не думаю, однако... — Фраза, отчеркнутая в вырезке статьи Ходасевича красным карандашом Горького.

С. 277. *Ямпольский следовал тому расположению материала, которое дается пятитомным изданием, вышедшим при жизни Державина.* — Сохранение «расположения стихотворений издания 1808 года» было объявленным Г.А.Гуковским принципом его издания, хотя и «с некоторыми изменениями» (с. 425), коснувшимися и оды «Бог», о которой комментатор сообщает, что ею открывалось собрание 1808 г. (с. 449), однако в томе «Библиотеки поэта» она помещена восьмой по порядку среди державинских од.

...академического, гротовского Державина... — Сочинения Державина: В 9 т. / Под ред. и с примеч. Я.К.Грота. СПб.: Изд. Академии наук, 1864—1883. Это издание, в особенности «Жизнь Державина» и биографические материалы, составившие VIII и IX его тома, были для Ходасевича основным материалом при написании биографической книги «Державин», вышедшей за два года до данной статьи (Париж, 1931; см. т. 3 наст. изд.).

...Ямпольский внес в книгу ряд пьес, опущенных Гротом... — В части IV и приложении к тому Гуковский опубликовал впервые 60 стихотворных текстов Державина.

...стихи на смерть Плениры... — «На смерть Катерины Яковлевны 1795 году июля 15 дня приключившейся» («Уж не ласточка сладкогласная...»). «Я.Грот не заметил его среди обильных материалов, бывших в его распоряжении», — сказано в коммент. Гуковского (с. 541).

С. 280. *...лучшее из человеческих изобретений — Прогресс.* — О любви Горького к «прогрессу» (и явлению, и самому слову) и о своих разногласиях с ним по этому пункту Ходасевич написал

особый очерк — «Прогресс» (см. т. 4 наст. изд.; см. там же коммент. к письму Ходасевича Горькому от 7 августа 1925 г.).

«Потоп» Виньи — поэма Альфреда де Виньи (1826).

«Девкалион и Пирра» — герои древнегреческого мифологического сюжета, использованного во многих произведениях европейской литературы и искусства, пара, спасенная при потопе, насланном Зевсом на землю, и возродившая человеческий род.

С. 280—281. *...и в Вавилонском эпосе...* — В поэме о Гильгамеше.

С. 281. *...у Клейста...* — «Землетрясение в Чили» — рассказ Генриха фон Клейста (1807).

...одноименный роман Конрада... — «Тайфун» Джозефа Конрада (1902).

...история епископа Гаттона... — «Суд Божий над епископом», баллада В.А.Жуковского, перевод из Р.Саути (1831), повествующая, однако, не о засухе, а о дождливом лете, погубившем весь урожай.

...прекрасного стихотворения Бальмонта... — «Лесной пожар» (1899) в книге К.Д.Бальмонта «Горящие здания» (1900).

О Бунине (с. 283). — *В.* 1933. 16 ноября.

С. 283. *Ровно неделю тому назад я писал...* — «Современные записки», кн. 53-я // *В.* 1933. 9 ноября.

...члены Шведской Академии... отстояли собственную свою честь. — Кандидатуры И.А.Бунина, Д.С.Мережковского, А.И.Куприна, а также М.Горького как претендентов на присуждение Нобелевской премии по литературе обсуждались с 1922 г. (см.: Грин М. Письма М.А.Алданова к И.А. и В.Н.Буниным // *НЖ.* 1965. № 80. С. 267—273). Осенью 1931 г. Ходасевич писал: «Будем откровенны: каждую осень, когда присуждается литературная премия Нобеля, мы, русские, испытываем чувство обиды, которое не увеличивается с каждым разом только потому, что ему, в сущности, уже некуда увеличиваться. Слишком наболев, оно давно уже притупилось и постепенно переходит в чувство привычного, но глубокого недоумения» (Премия Нобеля // *В.* 1931. 11 октября; см. также: Chodasiewicz W. Iwan Bunin / Przeglad współczesny. 1934. № 69; ср.: Адамович Георгий. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия. 1933. № 3. С. 18). Комментируя присуждение Нобелевской премии 1931 г. незадолго до этого умершему шведскому поэту Э.А.Карлфельду, Ходасевич добавлял: «...вручение денежной премии мертвецу приобретает само собой какой-то мрачно-иронический и в некотором смысле символический отпечаток». Нобелевская премия Бунину должна была не только укрепить культурный престиж, но и повысить политические акции русской эмиграции (см. об этом подробнее: Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 482—484; Кузнецова Галина. Грасский дневник. С. 294—311; Седых Андрей. Далекие, близкие. 2-е изд. Нью-Йорк, 1962. С. 189—201).

С. 284. *...о «Жизни Арсеньева»... я писал... неоднократно.* — О

романе Бунина «Жизнь Арсеньева» Ходасевич писал в рецензиях на LII (*В*. 1933. 8 июня) и LIII кн. *СЗ*, где роман печатался с перерывами, начиная с кн. XXXIV (1928), и в отдельной статье «О "Жизни Арсеньева"»: «Что есть "Жизнь Арсеньева"? Романом ее назвать было бы условно, неглубоко и неточно. <...> Гораздо вернее определить "Жизнь Арсеньева" как "вымышленную автобиографию" или как "автобиографию вымышленного лица". <...> Здесь показано самое простое и самое глубокое, что может быть показано в искусстве: прямое видение мира художником: не умствование о видимом, но самый процесс видения, процесс умного зрения» (*В*. 1933. 22 июня).

С. 285. «*Шире, грудь, распахнись для принятия...*» — Ст-ние Бунина 1886 г.

С. 287. *Какому-то интервьюеру он сказал... При этом сравнил он себя с тарасконским парикмахером, выигравшим пять миллионов и оставшимся в своей парикмахерской.* — Имеются в виду интервью, данные Буниным корреспондентам европейских газет: «Награда застала меня среди горячей литературной работы. Работу пришлось прервать. Оно приятно, потому что я ленив. Но и жалко... Я чувствую, как трудно будет вернуться к прерванному после новых впечатлений, новых встреч...» (Нобелевская премия И.А.Бунина. Отзывы иностранной печати // *ПН*. 1933. 11 ноября; см. также: Иностранная печать об И.А.Бунине // *ПН*. 1933. 12 ноября). Ср. интервью Бунина русским эмигрантским газетам: Сегодня. 1933. 10 ноября; Время (Белград). 1933. 27 ноября; Новое русское слово. 1933. 28 ноября.

«*Моя напасть, мое богатство...*» — Из ст-ния К.Павловой (1807—1893) «Ты, уцелевший в сердце нищем...» (1854).

Андрей Белый (с. 288). — *В*. 1934. 13 января.

Памяти Гоголя (с. 290). — *В*. 1934. 29 марта.

С. 293. ...«*Гоголь и черт*». — Мережковский Д.С. Гоголь и чорт: Исследование. М.: Книгоизд-во «Скорпион», 1906.

...*книга его о стиле Гоголя...* — Белый Андрей. Мастерство Гоголя: Исследование. М.—Л., 1934.

...«*размахнуться Хлестаковым*». — Из письма Гоголя к В.А.Жуковскому от 6 марта (н. ст.) 1847 г. (о «Выбранных местах из переписки с друзьями»): «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым...» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1952. Т. XIII. С. 243).

С. 294. *Гоголь говорит о нем...* — Здесь и далее о Державине — из статьи Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (Там же. Т. VIII. С. 373—374).

С. 295. *Еще в 1835 году Белинский писал...* — Белинский писал это в 1842 г. в статье «Несколько слов о поэме Гоголя "Похождения Чичикова, или Мертвые души"» (см.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VI. С. 259).

С. 296. ...«*повелено было... во всех его благородных и высших стремлениях*». — Из статьи «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 390; цитата неточна).

«Камера обскура» (с. 297). — *В*. 1934. 3 мая.

О взаимоотношениях Ходасевича и В.В.Набокова см. в коммент. к статье «О Сирине».

С. 297. *«Роман Сирина похож на синематографический сценарий»*. — Так, например, с «кинопьесой» сравнивал роман Набокова М.А.Осоргин (Мих. Ос. В.Сирин. Камера обскура: Роман. Берлин, 1934 // *СЗ*. 1934. Кн. LIV. С. 459); о «кинематографичности» «Камеры обскуры» несколько раз писал Г.В.Адамович: «Роман внешне удачен, это бесспорно. Но он пуст. Это превосходный кинематограф, но слабоватая литература» (Адамович Георгий. «Современные записки», кн. 50-я. Часть литературная // *ПН*. 1932. 27 октября; ср.: Адамович Георгий. «Современные записки», кн. 49-я // *ПН*. 1932. 2 июня). Ср. с мнением профессионального кинематографиста С.Л.Бертенсона (запись в дневнике от 7 января 1932 г.): «Прочел “Камера обскура” Набокова. Вряд ли это пригодно для американского фильма. Чересчур эротично и нет ни одного положительного лица. Герой, что называется, “мокрая курица”, а героиню, чтобы возвести ее в центр фильма, надо сделать хотя бы и отрицательной, но более значительной» (Аренский К. Письма в Холливуд / По материалам архива С.Л.Бертенсона. California, 1968. С. 161).

С. 301. *...дело идет о смерти, грозящей всей нашей культуре*. — Ср. противоположную оценку «Камеры обскуры» Г.В.Адамовичем: «Роман не то что анти-современен, он абсолютно вне-современен, и написан так, будто, кроме бумаги и письменного стола, ни до чего решительно дела нет. <...> Удивительно, что такой писатель возник в русской литературе. Все наши традиции в нем обрываются. Между тем это все-таки большой и подлинный художник, значит, такой, который “из ничего” появиться не мог... <...> Не повлияла ли на него эмиграция, т. е. жизнь “вне времени и пространства”, жизнь в глубоком одиночестве, которое мы поневоле стараемся чем-то населить и наполнить? <...> Не является ли вообще Сирин детищем и созданием того состояния, в котором человек скорее играет в жизнь, чем живет? <...> Если бы это оказалось так, “национальная” сущность и призвание Сирина получили бы в общем ходе русской литературы неожиданное обоснование» (Адамович Георгий. Сирин // *ПН*. 1934. 4 января).

Бялик (с. 303). — *В*. 1934. 12 июля.

С. 303. *...недавно скончавшегося... Бялика...* — Х.Н.Бялик (1874—1934) умер 4 июля. См.: А.Г. Памяти Х.Бялика // Иллюстрированная жизнь. 1934. № 18. С. 6.

Жаботинский (Зеев) Владимир (1880—1940) — публицист, прозаик, драматург, переводчик, один из руководителей еврейского национального движения в России, позже — руководитель Всемирного союза сионистов-ревизионистов. Переводы Жаботинского из Бялика собраны в кн.: Бялик Х.Н. Песни и поэмы / Авторизованный перевод с еврейского языка и введение Вл.Жаботинского. СПб.,

1911 (см. также: Жаботинский В. Х.Н.Бялик. К 60-летию со дня рождения еврейского поэта // *ПН*. 1933. 10 февраля).

Ряд его стихотворений был... переведен Вячеславом Ивановым, Федором Сологубом, Валерием Брюсовым... — Первоначально подборка ст-ний Бялика в переводах В.И.Иванова, Ф.К.Сологуба, В.Я.Брюсова была помещена к 25-летию его литературной деятельности в еженедельнике «Еврейская жизнь» (1916. № 14/15. 3 апреля). Позже эти и другие переводы вошли в книги изд-ва «Сафрут»: Еврейская антология: Сборник молодой еврейской поэзии / Под ред. В.Ф.Ходасевича и Л.Б.Яффе. М., 1918; Сафрут: Сб. / Под ред. Л.Б.Яффе. М., 1918. Кн. I.

Габироль (Гебироль) Соломон ибн (1021—1055) — средневековый еврейский поэт, жил в Гранаде.

Галеви Иегуда (ок. 1080 — ок. 1145) — еврейский поэт и философ, бо́льшую часть своей жизни провел в арабской Испании.

С. 304. *...вывело еврейскую поэзию на простор поэзии всеобщей.* — Ср. в предисловии М.О.Гершензона к «Еврейской антологии»: «До сих пор еврейская поэзия только жаловалась и вспоминала, и оба эти тона одинаково говорили о безнадежности. Она твердила, что прошлое было прекрасно, а настоящее невыносимо, но прошлое кончилось и минуло без возврата, а вперед — лучше не смотреть <...> Я не знаю, что случилось с еврейством, я только свидетельствую: в этой книге еврейство — как прокаженный, который ве́сь, как раньше, в проказе вдруг поднял лицо, и все видят: он ясен духом, он в духе победил свою болезнь» (Еврейская антология. М., 1918. С. VI, VII).

С. 304—305. *«Вчера вечером Яффе привез к нам Бялика... дети, легкомысленно играющие в жизнь, в поэзию, в мышление...»* — Гершензон М.О. Письма к брату / Вступ. статья и примеч. М.Цявловского. М., 1927. С. 184—185 (письмо, которое цитирует Ходасевич, датировано 21 апреля 1917 г.; см. также с. 179). Отрывок из этого же письма приводит Гулливер в «Литературной летописи» (*В*. 1928. 5 апреля; см. также: Айхенвальд Ю. Литературные заметки // *Р*. 1928. 18 января). Еще до знакомства в 1917 г. Гершензон написал статью к 25-летию литературной деятельности Бялика «Ярмо и гений» (Еврейская жизнь. 1916. № 14/15. 3 апреля).

...из Бялика перевел лишь одно стихотворение. — Ст-ние Бялика «Предводителю хора» появилось впервые в книге переводов Ходасевича «Из еврейских поэтов» (Берлин, 1922. С. 7—9).

Яффе Лев Борисович (1876—1948) — поэт, переводчик, общественный деятель.

Черниховский Саул Гитманович (1875—1943) — поэт, переводчик. Кроме стихотворений Черниховского Ходасевич перевел также его поэмы «Завет Авраама» (Сафрут. Кн. I. С. 15) и «Свадьба Эльки» (*Б*. 1924. № 4. С. 51—71; № 5. С. 102—119; по свидетельству Н.Н.Берберовой, хорошо знавший Ходасевича Черниховский помогал ему в переводе этой поэмы. — См.: В.Ф.Ходасевич и современная еврейская поэзия / Публ. и коммент. Луиса Бернхардта // Russian literature. 1974. № 6. P. 24). В 1930 г. к 25-летию литературной

деятельности Ходасевича перевод «Свадьбы Эльки» должен был выйти «в роскошном любительском издании, с 6 иллюстрациями художника Мане-Каца» (Новая книга В.Ф.Ходасевича // *В.* 1930. 26 июня; проект не осуществился, см. подробнее о его истории: Вишняк Марк. Владислав Ходасевич // *НЖ.* 1944. № 7. С. 285; Silberschlag Eisig. Saul Tschernichowsky: Poet of revolt. N.Y., 1968. P. 23). Ходасевич написал статью «О Черниховском». — Еврейская трибуна. 1924. № 13 (189).

С. 307. «*И будет...*» — Еврейская антология. М., 1918. С. 50—52.

К столетию «Пана Тадеуша» (с. 309). — *В.* 1934. 21 июня.

См. анализ статьи Ходасевича в статье: Struve G. Mickiewicz in Russian translations // Adam Mickiewicz in World Literature: A Symposium / Ed. by W. Lednicki. Berkeley—Los Angeles, 1956. P. 141—142. Давний интерес Ходасевича к польскому романтизму (см. об этом: Hughes R.P. Vladislav Khodasevich / Władisław Chodasiewicz and Polish Romantism // Language, literature, linguistics. Berkeley, 1987) был переосмыслен им в 20—30-е годы в контексте популярной аналогии между русской эмиграцией, с одной стороны, и осуществившими свою культурную миссию французской эмиграцией в эпоху Великой французской революции и польской эмиграцией второй четверти XIX в. — с другой (см., напр.: Алданов М. О положении эмигрантской литературы // *СЗ.* 1936. Кн. LXI. С. 400—401). В более поздней статье «Иридион» (*В.* 1936. 31 октября) Ходасевич писал о трех польских эмигрантах — Мицкевиче, С.Красиньском и Ю.Словацком: «В изгнании, среди кучки таких изгнанников, они с полным правом могли говорить от имени всего народа, воистину быть его посланниками перед лицом человечества». В 1939 г. Л.Н.Гомолицкий констатировал: «...как ни различны по существу своему две эмиграции — та, в которой был написан "Пан Тадеуш", и наша, входящая уже в третий десяток своего зарубежного рассеяния, — нам было бы утешительно <...> сознавать, что и у нас есть такая страница, которую русские матери читают своим сыновьям, смешивая рифмы с молитвой. <...> Романа между зарубежным читателем и его поэтом не произошло. Русского "Пана Тадеуша", о котором, может быть не отдавая себе в том отчета, мечтает рядовой эмигрант, за двадцать лет зарубежья не появилось...» (Гомолицкий Л. Арион: О новой зарубежной поэзии. Париж, 1939. С. 5, 6; ср.: Gomolizki L. Mickewicz wsrod Rosján. Warszawa, 1956. S. 35—36).

С. 309. «*Вновь потянул за шнур, чтобы знакомый вал...*» — Mickiewicz Adam. Dzieła. Warszawa, 1955. T. IV. S. 11. Цитируемый русский перевод «Пана Тадеуша» не обнаружен; вероятно, это перевод, специально для статьи сделанный самим Ходасевичем. О переводах Ходасевича из Мицкевича см.: Бэлза С. К истории русских переводов Мицкевича // Советское славяноведение. 1970. № 6. С. 67—73.

С. 310. *...идиллию в духе «Германа и Доротеи».* — «Герман и Доротея» (1797) — идиллическая поэма И.В.Гете. О первоначальной связи замысла «Пана Тадеуша» с поэмой Гете Мицкевич писал в письме А.Э.Одынцу от 8 декабря 1832 г. (см.: Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 466).

С. 311. «*Литва! О родина! Ты — как здоровье. Тот...*» — Mickiewicz Adam. Dziela. T. IV. S. 9.

«Когда я пишу, мне кажется, будто я на Литве». — Из письма Мицкевича А.Э.Одынцу от 20 апреля 1833 г. (см. в других переводах: Мицкевич А. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Н.Р.Полевого. 2-е изд. М., 1902. Т. 4. С. 293; Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 473).

С. 313. *...той высоты мировоззрения, которую так проницательно угадал в нем Пушкин.* — О взаимоотношениях Пушкина и Мицкевича Ходасевич писал также в статьях «“Медный всадник” у поляков» (*В.* 1932. 10 марта), «Друзья-москали» (*В.* 1935. 31 октября).

...король, лорд, пэр, министр, профессор — со временем станут дурными кличками. — Видимо, имеется в виду следующее место из четвертой главы «Книг польского пилигримства» (1832) Мицкевича: «И потому заслужили презрение власть и мудрость, что теперь человека низкого называют в Европе министром или стоящим у власти, а глупца зовут носителем учения или мудрецом. <...> И со времени вашего (т.е. польских пилигримов. — *Коммент.*) пришествия такое значение утвердилось в христианстве за словом *король*, за словом *лорд*, за словом *пэр*, за словом *министр* и за словом *профессор*» (Мицкевич А. Книги народа польского и польского пилигримства / Перевод Анатолия Виноградова. М., 1917. С. 34).

С. 314. *Товянский* Анджей (1794—1878) — польский мистик, проповедник идеи польского мессианизма. Мицкевич находился под сильным влиянием идей Товянского в первой половине 1840-х годов (см. подробнее об этом: Макушев В.В. Андрей Товианский, его жизнь, учения и последователи // Русский вестник. 1879. Т. 139, кн. 2. С. 273—513; Т. 141, кн. 5. С. 215—259; Т. 143, кн. 10. С. 453—493).

«*О великой войне за свободу народов...*» — Ходасевич приводит, видимо, собственный перевод «Литании пилигримов» из «Книг народа польского и польского полигримства» Мицкевича (см. русский перевод А.К.Виноградова в кн.: Мицкевич А. Книги народа польского и польского пилигримства. С. 98).

«Начало века» (с. 315). — *В.* 1934. 28 июня; 5 июля.

С. 315. *Книга Андрея Белого... вышла... накануне его кончины.* — Книга «Начало века» (М.—Л., ГИХЛ) вышла во второй половине ноября 1933 г. (см.: Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А.В.Лавров // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 804). Белый умер 8 января 1934 г.

С. 316. *...хамская наглость еще усугубляется тем, что Каменев ее себе разрешил... когда Андрей Белый был поражен смертельной*

болезнью. — По свидетельству П.Н.Зайцева, одно из предсмертных кровоизлияний в мозг произошло у Белого в ноябре 1933 г. после прочтения им предисловия Л.Б.Каменева к «Началу века» (Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 590; здесь же приводится инскрипт Белого Зайцеву: «Дорогому другу с горячей любовью этот искаженный предисловием Каменева экземпляр. Автор. 1933 года. 28 ноября»).

С. 316—317. *«С писателем Андреем Белым... ныне в своей книге».* — Белый А. Начало века. С. III.

С. 317. *«Чем кончили... убежал в антропософию».* — Там же. С. XIII. Каменев упоминает «героев» книги Белого — литераторов и философов, — вошедших в историю символизма и русского религиозно-философского ренессанса: Эллиса (Льва Львовича Кобылинского; 1879—1949), Сергея Михайловича Соловьева (1885—1942), Сергея Николаевича Булгакова (1871—1944), Павла Александровича Флоренского (1882—1938), Владимира Францевича Эрна (1882—1917), Василия Васильевича Розанова (1856—1919), Николая Александровича Бердяева (1874—1948).

С. 319. *...Блок писал кому-то... он готов руку поцеловать Мережковскому.* — Имеется в виду письмо Блока В.Н.Княжнину от 9 ноября 1912 г., в котором Блок отвечает на упреки Княжнина Мережковскому в мистическом «бахвальстве»: «Мережковский более одинок, чем кто бы то ни было <...>. И, право, мне, не понимающему до конца Мережковского, легче ему руки целовать за то, что он — царь над Адриановыми, чем подозревать его в каком-то самовосхвалении...» (см.: Блок А.А. Собр. соч. Т. 8. С. 405). В письме упоминается постоянный литературный критик журнала «Вестник Европы» С.А.Адрианов (1872—1942).

С. 320. *«От Белого... но не говорят».* — Белый А. Начало века. С. IV.

С. 321. *Раннею осенью 1921 года... Белого упросили ее прочесть еще раз.* — 28 августа 1921 г. Белый выступает на открытом заседании петербургской Вольной философской ассоциации с речью, посвященной памяти Блока, которая «по своему духовному подъему, по власти и силе звучащего слова, по глубине дыхания» (Максимов Д. О том, как я видел и слышал Андрея Белого // Звезда. 1982. № 7. С. 171) стала одним из лучших публичных выступлений поэта. Видимо, именно этой речи, в которой Белый говорит о Блоке как о «русском конкретном философе» (Белый А. <Памяти Блока> // *ЛН*. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 829), Ходасевич дает название «Философия Блока». Позже, со значительными изменениями, Белый повторил эту речь 26 сентября в Москве на вечере памяти Блока в Политехническом музее (см. об этом: Андрей Белый. Дневниковые записи / Предисл. и публ. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова // Там же. С. 788—830; Речь Андрея Белого памяти Блока (1921 г.) / Публ. и коммент. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова // *ЛН*. М., 1987. Т. 92, кн. 4. С. 763—773). С «Воспоминаниями о Блоке» Белый выступил в Петрограде в начале октября 1921 г. (12 октября он вернулся в Москву, а 20 октября уехал в Берлин).

С. 322. *...предоставил их для печати какому-то частному издательству... они и были напечатаны уже после того, как Белый выехал за границу.* — Белый А. Воспоминания о Блоке // Северные дни. Сб. II. М., 1922. С. 133—155.

Издательство «Геликон» предложило ему редактировать серию альманахов, получивших название «Эпопея». — «Геликон» (1918—1923; с 1921 г. — в Берлине) — издательство А.Г.Вишняка, в котором Белый был одним из ведущих авторов. Ходасевич также сотрудничал с «Геликоном», в частности должен был составлять для издательства поэтический альманах (см: Литературная хроника // Россия. 1923. № 2. С. 29). «Эпопея» (1922. № 1—3; 1923. № 4) — литературный ежемесячник под редакцией Андрея Белого. Во втором и четвертом номерах журнала были напечатаны стихи Ходасевича; «Воспоминания о Блоке» Белого печатались с продолжением во всех номерах «Эпопеи».

С. 324. *...первый том «Начала века», целиком набранный, не был, однако же, отпечатан.*— 9 июля 1923 г. Белый заключил договор с издательством С.Г.Сумского «Эпоха» на издание четырехтомных мемуаров «Начало века». Переработка «Воспоминаний о Блоке» в мемуарную книгу обо всей эпохе (по сообщению газетного хроникера, один из вариантов названия новой книги — «Эпоха». — *Д.* 1923. 27 марта) началась уже в декабре 1922 г. Возможно, имея в виду именно Ходасевича и Н.Н.Берберову, Белый объяснял впоследствии свое решение изменить замысел мемуарной книги: «“Начало века” возникло за границей после указания ряда людей, что в “Воспоминаниях о Блоке” — Блок меня связывает, что Блок — одна из фигур, слишком выделенная из фона; фон — “Начало века”» (из письма П.Н.Медведеву от 10 декабря 1929 г. — *ЛН.* Т. 92, кн. 3. С. 792). О первой, «берлинской» редакции «Начала века» и предисловии к написанному первому тому Ходасевич вспоминал в 1938 г. в статье о книге Белого «Между двух революций» (М.—Л., 1934): «Весной 1923 г., в Берлине, закончив первый том своих воспоминаний об эпохе символизма, Андрей Белый написал к нему обширное предисловие, которое тогда же прочел мне, Н.Н.Берберовой и С.Г.Сумскому, своему издателю. В этом предисловии некоторым моим стихам и мне лично было отведено столь значительное и почетное место, что я испытал крайнее смущение. Незаслуженные и неумеренные похвалы мне резали слух. Настоять на том, чтобы они были исключены, значило заставить Белого выбросить все предисловие, а главное — обидеть его не только в качестве автора, но и друга. Пришлось ограничиться тем, что я убедил его тотчас исключить несколько слишком сильных строк, а в остальном положиться на волю Божию и на время, надеясь, что, когда дело дойдет до корректуры, мне удастся добиться еще некоторых смягчений» (От полуправды к неправде // *В.* 1938. 27 мая). «Берлинская» редакция «Начала века» опубликована лишь в отрывках (см.: Белый А. Из книги «Начало века» // *ВЛ.* 1974. № 6. С. 214—245); первый том книги и начало второго пропали, авторизованная машинопись части второго и целиком третьего тома сохранилась (см. об

этом: Ходасевич В.Ф. Андрей Белый / Вступ. статья и примеч. А.В.Лаврова // Русская литература. 1989. № 1. С. 133).

С. 325. *...семейственный лад и уют, которого ему так недоставало... в качестве антропософа нашел он себе подходящее, очень тесное, окружение.* — С 1923 г. Белый соединил свою жизнь с Клавдией Николаевной Васильевой (Бугаевой; 1886—1970; брак был официально зарегистрирован лишь в 1931 г.). Об антропософском окружении Белого в России см.: Бугаева К.Н. Воспоминания о Белом. Berkeley, 1981; К биографии Андрея Белого. Три документа / Публ. Г.П.Струве // *НЖ*. 1976. № 124. С. 152—162). Ср. свидетельство Ю.К.Терапиано: «Я не раз пытался говорить с Ходасевичем о мистике, антропософии, индуизме, но всегда сталкивался не только со скептическим, но даже с явно отрицательным отношением. Верующий католик <...>, он совсем не одобрял увлечение А.Белого учением доктора Р.Штейнера и считал несерьезной эту сторону его жизни» (Терапиано Ю. Поэзия ради поэзии // Новое русское слово. 1952. 10 февраля).

С. 326. *...как явствует из заключительных строк «Начала века», он не был уверен в том, что советские издатели согласятся печатать дальнейшие тома.* — «Начало века» кончается словами: «На этом кончаю рассказ об этом отрезке моего пути; продолжу ли я воспоминания? Это зависит не от меня: от читателя» (с. 481).

С. 327. *...письма Блока к его родным.* — Письма Александра Блока к родным. Т. 1—2. Л., 1927—1932. См. в связи с изданием этой книги: Мемуарные письма М.А.Бекетовой и Андрея Белого / Публ. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 249—262.

Бунин, собрание сочинений (с. 329). — *В*. 1934. 29 ноября.

С. 329. *Собрание сочинений... предпринятое издательством «Петрополис—Дом книги»...* — Бунин И.А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934—1936. «Петрополис» (1918—1939) — одно из крупнейших эмигрантских издательств, принадлежавшее Я.Н.Блоху и А.С.Кагану. «Петрополис» начал свое существование еще в Петрограде как библиофильское издательство, с 1923 г. — в Берлине, с 1938 г. — в Брюсселе; в «Петрополисе» вышли книги Ходасевича «О Пушкине» (1937) и «Некрополь» (1939). «Дом книги» — книготорговая фирма и книжный магазин, основанные М.С.Карланом и Л.А.Чертоком, некоторое время — генеральный парижский представитель «Петрополиса». Согласно «Литературному завещанию» Бунина, «“Собрание сочинений”, изданное “Петрополисом”, следует считать последней авторской редакцией вошедших туда произведений» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 481).

С. 330. *...в «Русском Богатстве» и в «Мире Божьем»...* — «Русское богатство» (1876—1918) и «Мир Божий» (1892—1906) — крупнейшие русские журналы, связанные с идеологией народничества.

С. 331. *...мужика он «оклеветал».* — См., напр.: Колтоновская Е. Критические этюды. СПб., 1912. С. 273—280; Ам-

фитеатров А. Литературные впечатления // Современник. 1911. № 2. С. 281—289; Муйжель В. На господском положении // Живое слово. 1911. № 9—11, и др.; см. также: Marullo Thomas G. Ivan Bunin's «Деревня»: The demythologisation of the peasant // Russian Language Journal. 1977. Vol. 31. № 10. P. 79—100.

С. 335. *«В его голове не зародилась ни одна идея»... пишет Фаддей Булгарин о Пушкине.* — Имеется в виду памфлет Ф.В.Булгарина «Анекдот» (Северная пчела. 1830. № 30), в котором Пушкин выведен как «Француз, служащий усердней Бахусу и Плутусу, нежели Музам, который в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, ни одной полезной истины, у которого сердце холодное и немое существо, как устрица, а голова род побрякушки, набитой гремучими рифмами, где не зародилась ни одна идея». См. об этом: Столпянский П.Н. Пушкин и «Северная пчела». I (1825—1837) // Пушкин и его современники. Пг., 1924. Т. V, вып. 19—20. С. 144—145; Т. VI, вып. 23—24. С. 163—165.

По поводу «Ревизора» (с. 336). — *В*. 1935. 21 февраля.

С. 336. *Спектакли пражской труппы и М.А.Чехова...* — Спектакли пражской труппы Московского Художественного театра в парижском Théâtre des Arts в конце января — начале февраля 1935 г. «Ревизор» с М.А.Чеховым — Хлестаковым был дан 28, 30 января и 1 февраля (см.: *В*. 1935. 29 января). Из Парижа труппа отправилась на гастроли в США.

С. 337. *...императору Николаю Павловичу сказать...* — Слова императора, слышанные после первого представления «Ревизора» 19 апреля 1836 г. актером П.А.Каратыгиным (см.: Вересаев В. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 188).

С. 339. *...«ни на волос не понял, что такое Хлестаков».* — Цитируется гоголевский «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1951. Т. IV. С. 99—100).

С. 341. *В беседе с сотрудником нашей газеты М.А.Чехов сказал, что трактует Хлестакова как «сон», приснившийся городничему.* — «Городничий — это как бы кусок земли, твердый, тяжелый. А Хлестаков — фантазия, фантазия Городничего. Он не существует реально. Городничий от акта до акта как бы творит его. И вот поэтому я хочу теперь играть Хлестакова, так сказать, более легко, менее “плотно”, чем прежде» (Перед представлением «Ревизора»: Беседа с М.А.Чеховым // *В*. 1935. 27 января). Как видим, формула «сна» (на месте «фантазии» у М.А.Чехова) принадлежит Ходасевичу.

Новые стихи (с. 345). — *В*. 1935. 28 марта.

Одна из центральных статей в полемике Ходасевича с Г.В.Адамовичем о поэзии «человеческого документа». Георгий Викторович Адамович (1894—1972) — поэт поколения «младших акме-

истов», участник 2-го и 3-го «Цеха поэтов», выпустил в России две книги стихов (Облака. Пг., 1916; Чистилище. Пб., 1922) и еще две в эмиграции (На Западе. Париж, 1939; Единство: Стихи разных лет. Нью-Йорк, 1967). В эмиграции своими «Литературными беседами» в еженедельнике «Звено» (1925—1928), а с 1927 г. — четверговыми «подвалами» в «Последних новостях» Адамович сплотил вокруг себя и своих идей бóльшую часть парижской литературной молодежи, став фактическим руководителем и вдохновителем самого своеобразного литературного течения за всю историю русской зарубежной литературы — так называемой «парижской ноты». «Без Адамовича, конечно, те же писатели и поэты подвизались бы, но вне какого бы то ни было объединяющего начала. В результате родилось одно органическое сознание: нужного и ненужного, вечного и временного» (*Яновский.* С. 109). В 1927 г. Ходасевич писал о статьях Адамовича: «...они часто волнуют, но слабо запоминаются; они изящны, но капризны; очень важные темы порой затронуты слишком броско; верная и полезная мысль иногда высказывается столь неточно, что становится соблазнительна...» (Бесы // *В.* 1927. 11 апреля). Позже литературно-философские эссе Адамовича 30-х годов Ходасевич называл «объективно вредными — такой острой и разъедающей безнадежности они исполнены», — но отмечал в них мастерство и «глубокую искренность тона» («Числа», № 7—8 // *В.* 1933. 5 января). См. подробнее о критической деятельности Адамовича в эмиграции: Hagglund R. A study of the literary criticism of G.V.Adamovič. Seattle, 1967. Дискуссия Ходасевича и Адамовича, длившаяся более десятилетия с разной степенью горячности и напряженности, но с неизменным пафосом с обеих сторон, касалась положения эмигрантской критики и критики вообще, проблемы «человеческого документа» (см.: Вейдле В. Человек против писателя // *ПН.* 1933. 6 августа), молодой парижской поэзии, современной оценки Н.А.Некрасова и пр. (см.: Hagglund R. The Adamovič— Xodasevič Polemics // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3. P. 239—252). Однако центральной темой полемики становится вопрос о границах и возможностях литературы. Согласно идеям Адамовича и его молодых соратников, в эпоху «уже не истории, а эсхатологии» (Поплавский Б.Ю. Среди сомнений и очевидностей // Утверждения. Париж, 1932. Вып. 2. С. 105), какой представляются 30-е годы, «иллюзии “искусства” рассеялись» (Адамович Георгий. Комментарии // Числа. 1930. № 2/3. С. 168); по утверждению Б.Ю.Поплавского: «Искусства нет и не нужно. Любовь к искусству — пошлость, подобная пошлости поисков красивой жизни» (О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Там же. С. 308). Установка на эстетическое совершенство, в т.ч. на неоклассическую поэтику, становится признаком духовного благополучия и «герметичности» литературы по отношению к жизни. Место девальвированных эстетических ценностей должны занять честность и искренность литературы, воплощенные в понятии «человеческий документ», где осуществлена связь между словом и личным духовным опытом. «Литература есть аспект жалости, ибо только жалость дает постига-

ние трагического» (Поплавский Б. По поводу Джойса // Числа. 1930—1931. № 4. С. 171). Таким образом, поэзия соединяется с христианством, и в этом Адамович видит ее долг в условиях нового времени. «Поэзия же есть, мне кажется, попытка поднять весь груз эпохи, и, при общей “сальеричности” нашего времени, только такой полет и ценен, который тяжел и труден» (Адамович Г. Оценки Пушкина // *ПН*. 1935. 25 апреля). В 1938 г. Ходасевич сам подвел итог своей дискуссии с Адамовичем, подчеркнув не только ее общекультурный, но и определяющий для позиции Ходасевича-критика литературно-педагогический смысл. В статье «К спору о Некрасове» Ходасевич пишет, что «спорил с Адамовичем как с литературным критиком», в то время как ему следовало бы называть себя «не литературным критиком, а кем-то другим, стоящим над литературой, над искусством, преодолевшим и то и другое. Может быть, оно так и есть, но в пределах литературной критики такая подмена одного объекта суждений другим представляется мне и ошибочной и <...> соблазнительной. Потому соблазнительной, что к нашим оценкам, заслуженно или нет, прислушиваются многие молодые авторы, с художественным сознанием еще не установившимся. Подменяя литературную критику оценками иного, скорее религиозно-нравственного порядка, мы наносим вред тому художественному мировоззрению, которое могло бы им весьма пригодиться, ибо ведь они собираются быть художниками.

...Вот к этому и сводится наш спор с Адамовичем. <...> Прямое сюда отношение имеет и неизбывный наш спор о “человеческом документе”. Естественно, что, интересуясь людьми, а не художниками, Адамович и молодежь, нам обоим близкую, с пути литературного творчества уводит на путь человеческого документа. Спорим мы, таким образом, о душах, боремся за обладание ими. По правде сказать, я думаю, что в конечном счете (хоть я еще повоюю) победа останется за Адамовичем, ибо то, к чему он зовет, несравненно легче, доступнее каждому» (*В*. 1938. 11 марта). Через полгода Ходасевич окончательно признает свое поражение: «Когда-то, в самом начале наших споров, Адамович писал, что авторы, на которых я “нападаю”, вряд ли способны сами создать что-либо настоящее, что удел их — оставить лишь материал, из которого даровитый писатель будущего сумеет со временем что-то сделать. Тогда эти слова показались мне слишком безнадежными, слишком даже суровыми. Теперь все чаще мне думается, что Адамович был прав и нам не из-за чего было ломать копья» («Круг», книга 3-я // *В*. 1938. 14 октября).

С. 346. *...поэтической «метрополии».* — В 1931 г. Адамович писал: «С каждым годом русская эмиграция все больше приучается к мысли, что Париж — ее столица. <...> Писатель, художник, публицист, даже общественный деятель, как бы ни был он “столичен” в прошлом, проведя несколько лет в других центрах эмиграции, — для Парижа внезапно оказывается “провинциалом”. Он говорит порой так цветисто, что парижанам делается за него нелов-

ко, он энергично принимается разъяснять то, что здесь давно уже понято» (Провинция и столица // *ПН*. 1931. 31 декабря; см. также: Рысс Петр. Провинция и столица // *В*. 1930. 29 мая). Сторонниками идеи не только политического и демографического, но и культурного превосходства Парижа были прежде всего писатели-петербуржцы, осознавшие себя продолжателями традиций петербургской культуры символистской (З.Н.Гиппиус) и постсимволистской (Г.Адамович, Г.Иванов) эпох (о противопоставлении Парижа Праге, как Петербурга Москве, прямо писал Адамович. См.: Литературные заметки // *ПН*. 1935. 24 января). Ср. в рец. Н.Н.Берберовой, подписанной псевд. Ивелич: «Пора прекратить презирать людей за то, что они живут далеко от Монпарнасса и ни разу не были в "Ротонде"» (Ивелич. «Зодчий»//*В*. 1927. 8 декабря).

«Меч» — варшавский литературно-политический еженедельник «Меч» (1934; с № 21 (7 октября) — газета) был задуман как «орган активизма общественного, художественного и политического», объединяющий солидарные с ним силы эмиграции в разных центрах русского рассеяния. Журнал имел двух главных редакторов — варшавского (Д.В.Философов) и парижского (Д.С.Мережковский); из парижских литераторов в «Мече» сотрудничали в основном писатели, близкие кругу «Зеленой лампы» и «Чисел». Однако твердая антикоммунистическая программа политического редактора «Меча» Философова противоречила поэзии парижан, что было отмечено и критиками журнала: «Действительно, у нас создалось впечатление, что спайка двух групп носит несколько случайный и личный характер. Думаем, что для многих парижан их участие в журнале объясняется крайней аполитичностью и равнодушием к варшавским методам активизма» (Г. Ф[едотов]. «Меч». Еженедельник. Варшава. № 1—6 // Новый Град. 1934. № 9. С. 95—96). Это противоречие переросло в конфликт, и осенью 1934 г. парижские участники «Меча» покинули журнал (см.: Философов Д. К читателям // Меч. 1934. № 19/20. С. 4—5; Цуриков Н. Духа не угашайте // Меч. 1934. № 22. 14 октября).

С. 347. *Раевский* Георгий (Оцуп Георгий Авдеевич; 1897—1963), автор трех стихотворных сборников, поэт-«неоклассик», поклонник Гете и Тютчева, входил в группу «Перекресток». Один из самых близких Ходасевичу «молодых» парижских поэтов.

С. 347—348. *...некий социал-демократ... вздумал упрекать нашу литературу за ее пристрастие к теме смерти. ...для художника нет запретных тем. ...не вправе кому бы то ни было навязывать тему смерти, распада, изнеможения.* — О теме смерти как главной поэтической теме последних лет писал в своей программной статье, «наставлении» молодым поэтам, Адамович (Начало // *СЗ*. 1930. № 41. С. 505—511); однако в том же году он предупреждал: «Не надо говорить о смерти. Это заразительная, мелкозаразительная тема, она соблазняет в людях их слабость, она им по вкусу как что-то сладковатое и снотворное... Начинается "умирание скопом"...» (Комментарии // Числа. 1930. № 2/3. С. 173). Ср. в статье Г.П.Федотова «О смерти, культуре и "Числах"»: «...тема смерти

оборачивается в "Числах" темой нирваны. Это доказывает, что старое декадентство еще не преодолено — с его ставкой на усталость, на блеклость, на угашение жизни» (Числа. 1930—1931. № 4. С. 146; ср.: Слоним Марк. О «Числах» // Новая газета. 1931. № 2. 15 марта).

С. 348. *...«душегрейке новейшего уныния»...* — Выражение И.В.Киреевского из статьи «Обозрение русской словесности 1829 года» (Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 71).

С. 350. *Блох Раиса* Ноевна (1899—1943) — автор трех книг стихов (Тишина. Берлин, 1935, — ее второй сборник), историк средневековья. Переехала в Париж из Берлина в 1933 г. Г.Адамович писал, что «чтение "Тишины" превращается как бы в разговор с человеком. Но человек этот, сложившийся "по образу и подобию" Ахматовой...» (Литературные заметки // *ПН.* 1935. 24 января). В 30-е годы Ходасевич был дружен с Р.Н.Блох и ее мужем, поэтом и филологом М.Г.Горлиным. Погибла в нацистском концлагере. См. о ней в кн.: Gorlin M. & R. Etudes littéraires et historiques. Paris, 1957; Воронова Т.П. Раиса Блох — русская поэтесса и историк западного средневековья // Проблемы источниковедческого изучения русской и советской литературы. Л., 1989. С. 54—85.

Голенищев-Кутузов Илья Николаевич (1904—1969) — поэт, переводчик с романских и славянских языков, историк и филолог, занимавшийся романским поздним средневековьем и Возрождением. Жил в Белграде, Риме, где близко познакомился с В.И.Ивановым, и, по командировке Белградского университета с целью изучения первых французских переводов Петрарки, — в Париже. Во время войны сражался в партизанских отрядах Югославии; после войны был репрессирован как «советский шпион», после освобождения уехал в СССР, где продолжил свои занятия Итальянским Возрождением и славянскими культурами. Автор нескольких монографий. «Память» (Берлин, 1935) — единственная поэтическая книга Голенищева-Кутузова.

Головина Алла Сергеевна (1909—1987), сестра поэта А.С.Штейгера, считалась одной из самых талантливых участниц пражского литературного объединения «Скит поэтов». В конце 1934 — начале 1935 г. переехала в Париж, где «намеревалась идти к Ходасевичу советоваться о своих писаниях» (Цветаева Марина. Письма к А.Тесковой. Иерусалим, 1986. С. 121; из письма Цветаевой от 23 февраля 1935 г.). Во второй половине 30-х годов — близкая подруга Цветаевой. «Лебединая карусель» (Берлин, 1935) — ее первый поэтический сборник. См. о ней подробнее в кн.: Головина Алла. Городской ангел. Избранные стихи / Предисл. Е.Эткинда. Брюссель, 1989.

С. 351. *...прав Вячеслав Иванов, отмечая, что Голенищев-Кутузов еще не нашел себя.* — В.И.Иванов писал: «Во избежание недоразумений полезным кажется мне предупредить, что Илья Николаевич Голенищев-Кутузов вовсе не мой ученик. <...> Мало того; мой мнительный слух не улавливает в этих стихах, к великому облегчению моей совести, и косвенных улик моего общего ли-

тературного влияния» (Иванов Вячеслав. Предисловие // Голенищев-Кутузов Илья. Память. С. 5—6).

Жалость и «жалость» (с. 355). — *В.* 1935. 11 апреля.

Ходасевич отвечал на статью Г.В.Адамовича «Жизнь и “жизнь”» (*ПН.* 1935. 4 апреля), которая в свою очередь является откликом на статью Ходасевича «Новые стихи». Адамович пишет: «Многое у Ходасевича правильно. Напрасно только он <...> бранится новейшим бранным словом “Монпарнасс”: это прием эффектный, квазибезошибочный, но глубоко неверный и жизненно жестокий, — будто скитальческая бездомность здешней русской литературной молодежи создалась по их воле и решению, а не сама собой? <...> Разбирая конкретные образцы, он (Ходасевич. — *Коммент.*) хвалит именно средне-хорошие, средне-гладкие стихи, не обращая внимания на их удручающую пустоту. Не случайно он называет их старинным, вышедшим из употребления словом “пьеса”: пьеса, une pièce, — нечто в себе законченное, закругленный, завершенный мирок. <...> Я перечитываю стихи, “пьесы”, которые Ходасевичу нравятся, например стихи Голенищева-Кутузова, торжественные, многоречивые, со “вступлением”, изложением и “заключением”, как в школьных сочинениях; перечитываю затем стихи, которые ему явно нравиться не могут, например стихи Лидии Червинской, растерянные, беспомощные, почти немые <...>, — и с самым искренним беспристрастием <...> утверждаю: в искаженных строчках Червинской творчества больше. <...> И вот, после всего, что раздирает сознание, смущает сердце и душу, после всего этого русским молодым поэтам с высоты учительской кафедры, в ореоле почтеннейших литературных достижений, которым, конечно, у них нечего противопоставить, спокойно и веско советуют: “Пишите, господа, хорошие стихи; ямбы и хореи, правильные и чистые рифмы, композиция, законченность, ясность и т. д. ...Все остальное от лукавого!” <...> Тема распада, конечно, опасная и плохая тема. Но тема жизни, *которая не есть жизнь*, тема кукольной безмятежности, игрушечного совершенства, музейного благополучия, одним словом, творческого обмана — еще гораздо хуже и губительнее. Когда-то Ходасевич помнил, что на земле все живое идет “путем зерна”».

С. 356. *...Монпарнассе, как в закупоренной колбе.* — Ср. о духе Монпарнаса в рец. Ходасевича на роман С.И.Шаршуна «Путь правый»: «Это — унылый дух безделия, бессильного внутреннего надсадка, бескрылых и безнадежных мечтаний. Через Монпарнасс проходят и даровитые люди, но они там не засиживаются. Аборигены же Монпарнасса — вечные неудачники, погубленные не эпохой, не обществом, а лишь отсутствием дарования, ленью, иногда — завистью. Их губит не окружающий мир, а сидение друг с другом» (*В.* 1934. 26 апреля). Ср. с определением Монпарнаса, данным одним из его завсегдатаев: «Монпарнасс — это обескровленная плоть, нечто неверное и призрачное, и не нужно в него вглядываться или пытаться прикоснуться сердцем, — он ускользает от взгляда и

гибнет от прикосновения; остается лишь какой-то магический круг настроений, какой-то "гниловато-нежный" аромат...» (Алферов Анатолий. Что случилось? // Меч. 1934. № 1/2. С. 22; ср.: Седых Андрей. Монпарнасс // *ПН*. 1932. 7, 11, 19 октября).

С. 357. О Лидии Давыдовне *Червинской* см. в коммент. к статье «Рассветы».

О смерти Поплавского (с. 362). — *В*. 1935. 17 октября.

Поплавский Борис Юлианович (1903—1935) — поэт, прозаик, по позднейшему признанию Ходасевича, «самый талантливый из поколения эмигрантских поэтов» (В венке из воска // *В*. 1938. 14 октября). При жизни Поплавского вышел лишь один сборник его стихов (Флаги. Париж, 1931), посмертно — еще три (Снежный час. Париж, 1936; В венке из воска. Париж, 1938; Дирижабль неизвестного направления. Париж, 1965), а также книга прозы «Домой с небес» (СПб.—Дюссельдорф, 1993). «Влияние Поплавского в конце двадцатых и в начале тридцатых на русском Монпарнассе было огромно. Какую бы ересь он ни высказывал порою, в ней всегда "просвечивала" творческая ткань: послушав его, другие тоже начинали на время оригинально мыслить...» (*Яновский*. С. 12). Г.Адамович писал о Поплавском: «Он, прежде всего, был необычайно талантлив, — талантлив, как говорится, "насквозь", "до мозга костей", в каждой случайно оброненной фразе <...> Он весь светился талантливостью, казалось, излучал ее. Вспоминаю всех русских поэтов, с которыми мне довелось встречаться: мало кто из них оставил такое впечатление, как Поплавский» (Памяти Поплавского // *ПН*. 1935. 17 октября). Погиб при не до конца выясненных обстоятельствах от смертельной дозы героина, полученной им от монапарнасского знакомого, торговца наркотиками, который, по одной из версий, «давно собирался кончить самоубийством и только ждал подходящей компании» (*Яновский*. С. 31; см. также: Трагическая смерть поэта Б.Поплавского // *ПН*. 1935. 10 октября; Трагическая смерть Бориса Поплавского // *ПН*. 1935. 11 октября). После выхода статьи Ходасевича поэт А.С.Штейгер писал 5 ноября 1935 г. З.А.Шаховской: «Что Вы скажете о смерти Поплавского? У меня руки опускаются и мне трудно об этом говорить, хотя Ходасевич прав и удивляться тут нечему. Только думаю, что и без "Монпарнасса" в специфическом смысле, какой Ходасевич придает Монпарнассу, — повсюду — дело кончилось бы с Поплавским точно так же. Отчаянная нищета, одиночество здесь не главное. То же самое было бы, будь Поплавский миллионером. Вы его видели, знаете, — он был насквозь "неблагополучен"...» (цит. по: Шаховская З. Отражения. Paris, 1975. С. 95—96). С ответом на упреки Ходасевича старшему поколению эмигрантских писателей выступил секретарь Союза писателей и журналистов В.Ф.Зеелер (см.: Необходимые поправки // *ПН*. 1935. 8 ноября), на что Ходасевич отозвался статьей «Поправки к поправкам» (*В*. 1935. 14 ноября). В конце 1935 — начале 1936 г., по свидетельству *ПН*, на поэтических вечерах «снова замечается оживление. Как это ни грустно, но многие связывают перемену с траги-

ческой смертью Бориса Поплавского. Надо было, чтобы погиб при таких страшных обстоятельствах один из самых талантливых поэтов в эмиграции, чтобы публика снова заинтересовалась стихами и стала посещать собрания» (А. Н. Т. У парижских поэтов // *ПН*. 1936. 26 января). В январе 1936 г. по инициативе Бунина и Мережковского была объявлена подписка «в помощь молодым эмигрантским писателям для издания их книг» (*ПН*. 1936. 12 января). Однако через три года З.Н.Гиппиус констатировала: «Когда бывший военный, офицер, делается шофером такси, — это не так уж плохо: воевать и служить ему все равно негде, нет ни войны, ни русского полка. Но если молодой интеллигент со склонностью к умственному труду и со способностями или с талантом писателя убивает себя то на малярной работе, то делается коммивояжером по продаже рыбьего жира для свиней <...> — это дело как будто иное... Мне возразят, что и в старой России начинающий писатель не мог жить литературой <...> Это возражение легко отвести уже потому, что русские в России — одно, а русские в чужой стране — совсем другое. Тогда, там, отдельные начинающие писатели могли гибнуть <...>, но чтоб гибло целое литературное поколение, — об этом и мысли быть не могло» (Гиппиус З.Н. Опыт свободы // Литературный смотр. Париж. 1939. С. 11—12).

С. 362. *...на возможность катастроф я не раз намекал...* — Ходасевич имеет в виду прежде всего свои статьи «Подвиг» (*В*. 1931. 5 мая), «Литература в изгнании», «Новые стихи», «Жалость и "жалость"». После появления статьи «Подвиг» в «Перекрестке» состоялось «собеседование», посвященное положению молодых эмигрантских писателей (см.: Л. «Перекресток». Пожелания молодых эмигрантских писателей // *В*. 1932. 28 мая). Ср. в мемуарах современника: «Ходасевич, постоянный завсегдатай Монпарнасса, хорошо знал, как живут молодые эмигрантские писатели, и к преувеличениям не был склонен» (Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 167).

С. 363—364. *...предисловие редакции к первому выпуску «Нового Дома».* — «Новый дом» — первый журнал парижской литературной «молодежи», выходил под редакцией Д.Кнута, Ю.Терапиано и В.Фогта в 1926—1927 гг. (№ 1—3); в редакционном вступлении к первому номеру сформулирована культурная ориентация нового журнала: «Основанный молодыми силами, он зовет всех, кто хочет вернуться к подлинному искусству духа: в единении поколений возникает непрерывная преемственность идей. <...> На скрещеньи прошлого и будущего возникает настоящее, мы несем с собой из прошлого то, что нам кажется непреходящим и ценным» (Новый дом. 1926. № 1. С. 2; ср.: Кр. «Новый дом» // Звено. 1926. № 198. С. 6).

С. 365. *...Юшкевича, Потемкина и Чирикова...* — Юшкевич Семен Соломонович (1868—1927) — писатель из круга «Знания», автор романов, повестей и рассказов, посвященных в основном жизни местечкового еврейства в дореволюционной России. Ходасе-

вич написал статью для сборника «Посмертные произведения С.С.Юшкевича» (Париж, 1927). О П.П.Потемкине см. коммент. к статье «Заметки о стихах (М.Цветаева. "Молодец")». Чириков Евгений Николаевич (1864—1932) — романист из круга «Знания», в эмиграции жил в Праге.

С. 366. *Буткевич* Борис Васильевич (1895—1931) успел напечатать лишь несколько рассказов в «Новом доме», «Возрождении», «Числах». Участвовал в Белом движении, до переезда в 1924 г. в Европу жил на Дальнем Востоке и в Китае. Во Франции, в Марселе, жил в лагере «Виктор Гюго» без документов и постоянной работы. З.Н.Гиппиус, которая, как и Бунин, заинтересовалась Буткевичем и встретилась с ним, писала о нем в 1927 г. Н.Н.Берберовой: «Последние годы жизни (или "жития") дали ему какую-то "дикость", сделали каким-то <...> будто у него все "отбито"...» (*Гиппиус*. С. 22). Н.Н.Берберова опубликовала отрывки из писем Буткевича к ней: «Я ношу мешки в порту, и вечером трясутся руки, смертельно не хочется думать»; «Внешняя жизнь моя очень бестолкова: сейчас я докер, а весной кочегаром плавал к африканским берегам и малоазиатским, летом был пастухом»; «Я работал в холодильнике (под тушами аргентинского мороженого мяса), провел четыре часа при 12 градусах мороза, при электричестве, и, когда вышел на улицу, на солнце, почти полдневное, ослеп и ошалел» (Берберова Н. Смерть Буткевича // *ПН*. 1931. 3 сентября). Здесь же Берберова писала: «Получая от него рассказы и стихи, я видела, что это великолепные черновики <...> Но работать над ними Буткевич не мог: болели руки, болели глаза, не было стола, хотелось пораньше растянуться на холодной кровати и спать мертвым сном после двенадцатичасовой работы» (ср.: Гинт. Заметки читателя // *В*. 1931. 5 ноября).

Болдырев (Шкотт) Иван Андреевич (1903—1933) — автор единственной книги — повести из жизни советских школьников «Мальчики и девочки» (Париж, 1929). В начале 20-х годов учился на физико-математическом факультете Московского университета; в 1924 г. как участник студенческой группы, выступавшей против «вторжения политики в академическую жизнь» (Шаховская З. Отражения. С. 59), был арестован и сослан в Нарымский край. В 1925 г. бежал из ссылки через Польшу, где был временно арестован, во Францию; «полгода работал на металлургическом заводе в Лотарингии», с 1926 г. — в Париже, где «работал ночью на кабестане, был ночным сторожем, вырезал декоративные пластинки из кости и металла, <...> давал уроки математики и русского языка — и в то же время неустанно читал, писал и учился, записавшись на курсы русской технической школы» (Там же. С. 60). У Болдырева начала развиваться неизлечимая глухота. «Человек малообщительный и сдержанный <...> Болдырев почувствовал себя окончательно отрезанным от мира» (Смерть Ивана Болдырева // *В*. 1933. 23 мая); 19 мая 1933 г. он покончил с собой, приняв сильную дозу веронала. Л.Д.Червинская писала в некрологе Болдырева: «Если надвигающаяся глухота и была поводом к добровольной смерти, то все же не

будь замкнутой, вынужденно мелочной жизни, не будь страха пред компромиссом — быть может... <...> Такая смерть <...> все же какой-то тенью ложится на всех, кто узнал или узнает не о смерти Ивана Болдырева, а о тяжелой неразделенности нашей общей судьбы» (Числа. 1933. № 9. С. 233; см. также: Ремизов Алексей. Над могилой Болдырева-Шкотта // *ПН*. 1933. 1 июня; Алферов А. Что случилось // Меч. 1934. № 1/2. С. 22).

О Есенине (с. 368). — *В*. 1936. 9 января. Статья представляет собой переработанный вариант статьи Ходасевича о Есенине 1926 г.: Парижский альбом. I // *Д*. 1926. 30 мая.

С. 368. *...Есенин... сказал кому-то...* — Эту фразу Есенина приводит в своих мемуарах И.Н.Розанов: «Да, влияния были. И я теперь во всех своих произведениях отлично сознаю, что в них мое и что не мое. Ценно, конечно, только первое. Вот почему я считаю неправильным, если кто-нибудь станет делить мое творчество по периодам. <...> Периодов не было, если брать по существу, мое основное. Тут все последовательно. Я всегда оставался самим собой» (Розанов Иван. Есенин о себе и других. М., 1926. С. 22). В.И.Эрлих вспоминал, как за несколько дней до смерти Есенин говорил о строках Ходасевича «И пред твоими слабыми сынами // Еще порой гордиться я могу, // Что сей язык, завещанный веками, // Любовней и ревнивей берегу...»: «А? каково? Пред твоими слабыми сынами! Ведь это он про нас! Ей-богу, про нас! И про меня! Не пиши на диалекте, сукин сын! Пиши правильно! Если бы ты знал, до чего мне надоело быть крестьянским поэтом! Зачем? Я просто — поэт, и дело с концом! Верно?» (Эрлих В. Право на песнь. Л., 1930. С. 91—92).

С. 370. *...тяготение к хореям, трехдольникам... ямбам...* — Ср. работы современных исследователей о метрической эволюции творчества Есенина: Бельская Л.Л. Об эволюции есенинских хореических трехстопников // Композиция и стиль художественного произведения. Алма-Ата, 1978. С. 60—68; Бельская Л.Л. Четырехстопный ямб С.Есенина // Вопросы статической стилистики. Киев, 1974. С. 228 — 237; Veyrenc J. Le forme poétique de Serge Esénin. The Hague, 1968.

С. 372. *«В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину».* — Ходасевич цитирует последнюю автобиографию Есенина «О себе», впервые напечатанную в посмертном Собрании стихотворений (М., 1926. Т. 1; см. также: Есенин С.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1979. Т. 5. С. 230).

...снята опала и с мертвого Есенина. — Трудности с публикацией поэтического наследия Есенина возникли уже после дискуссии 1926—1927 гг. о «есенинщине» (см. опубликованное Г.Маквеем письмо вдовы Есенина С.А.Толстой к М.И.Калинину от 18 июля 1929 г.: McVay G. Esenin's posthumous fame and the fate of his friends // Modern Language Review. 1972. Vol. 6. № 3. P. 594). С 1934 по 1952 г. Есенин практически не издавался в Советском Союзе (в

1952 г. в Москве вышел небольшой том «Избранное»). Однако полностью «опала с мертвого Есенина» была снята лишь после смерти Сталина, в 1954—1955 гг.

Два поэта (с. 373). — *В.* 1936. 30 апреля.

Гронский Николай Павлович (1909—1934), сын известного историка и юриста профессора П.П.Гронского, учился сначала на юридическом, затем — уже с дипломом бакалавра — на филологическом факультете Парижского университета, который окончил в 1932 г. со степенью лиценциата по специальности «русский язык и литература»; в январе 1933 г. поступил «для пополнения своих знаний по истории» в Брюссельский университет, на факультет философии и литературы, где в 1933—1934 гг. готовил «тезу о Державине» (см.: Гронский Н.П. Стихи и поэмы. Париж, 1936. С. 5—7). «В последнее лето своей жизни Н.П.Гронский впервые увидел три своих стихотворения в печати. Они были изданы отдельным листком в Ковно по инициативе А.М.Томской. <...> Можно сказать, что Библия, горы, родина, подвиг жизни, героизм и связанная с ним смерть были главными источниками его поэтического вдохновения» (Там же. С. 6—7). См. о нем: Ковалевский П. Памяти Н.П.Гронского // *ПН.* 1934. 24 ноября; Р.С[ловцов]. Н.П.Гронский // *ПН.* 1934. 23 ноября; Бем А. Письма о литературе: О Н.П.Гронском и его поэме «Белладонна» // Меч. 1935. 10 февраля.

С. 373. *Поплавский начал печататься в 1927 году...* — С 1927 г. стихи Поплавского появляются в парижских периодических изданиях; в действительности впервые его стихи были напечатаны еще в 1919 г. в Симферополе (см.: Чертков Л. Дебют Бориса Поплавского // Континент. 1986. № 47. С. 375—377).

С. 374. *Для Поплавского такими учителями были... Блок и А.Рембо.* — См., напр., у Г.Газданова: «Я не знаю другого поэта, которого литературное происхождение было бы так легко определить. Поплавский неотделим от Эдгара По, Рэмбо, Бодлэра, есть несколько нот в его стихах, которые отдаленно напоминают Блока» (О Поплавском // *СЗ.* 1935. № 59. С. 463); у Ю.Терапиано: «В 1927 году появились впервые в печати стихи Поплавского. <...> Все были согласны, что появился новый, очень крупный, талант, крупный не только в местном, эмигрантском, но и общероссийском масштабе. — “Так начинал Блок”, — говорили некоторые» (Памяти Бориса Поплавского // Новь. 1935. № 8. С. 148).

В поэзии Гронского... отмечали влияние... Державина... Марины Цветаевой. — Цветаева, которую в конце 20-х годов связывали с Гронским близкие отношения, писала о нем 27 декабря 1934 г. А.Тесковой: «Это мой настоящий духовный выкормыш, которым я — горжусь» (Цветаева Марина. Письма к А.Тесковой. Прага, 1969. С. 119). В статье «Посмертный подарок» Цветаева писала о родственности поэзии Гронского Державину: «...он не пишет, как Державин, он дышит, как Державин, тем же воздухом и на ту же глубину вздоха. <...> Поверх — перечисляю по мере не только

временной близости — Пастернака, Мандельштама, Блока и даже Лермонтова — поверх всего стоящего между Державиным и собственным девятнадцатилетием потянуться именно к Державину есть уже родство духовное: не случайность, но выбор, не неволя, а свобода, не немощь, а — мощь» (Воздушные пути. Нью-Йорк, 1965. Т. V. С. 205—206). См. также статью Цветаевой о Гронском «Поэт-альпинист» (Цветаева Марина. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 408—434) и письма к Гронскому (Там же. С. 517—518).

«Исполнен черною тревогой...» — Гронский Н.П. Стихи и поэмы. Париж, 1936. С. 73.

С. 376. *...самое ремесло поэта его менее привлекало, чем прежде.* — Ср. признание самого Поплавского: «Сочинительство мое есть постоянная борьба со страхом. <...> Малейшие литературные столкновения повергают меня в глубокое уныние. Занятие литературой становится все мучительнее, и втайне от себя я все время ищу исхода из нее — в религиозной философии или в истории религий» (Ответ на анкету «Чисел» «Что вы думаете о своем творчестве?» // Числа. 1931. № 5. С. 287).

...«с высоты взирать на жизнь». — Неточная цитата из ст-ния Пушкина «Он между нами жил...» (1834).

Автор, герой, поэт (с. 378). — Круг (Париж). Кн. I. 1936 (вышла 24 июня). С. 167—171.

Этой статьей Ходасевич принял единственное участие в трех альманахах содружества «Круг», образованного в 1935 г. редактором «Современных записок» И.И.Фондаминским и имевшего целью во второй половине 30-х годов сближение молодого поколения литературной эмиграции со старшими религиозными философами, группировавшимися в журнале «Новый Град». Альманах 1-й, в котором сам он участвовал, Ходасевич рецензировал (*В.* 1936. 18 июля).

С. 378. *Этот набросок Пушкина...* — 1823 г.

...«Характер Пленника неудачен...» — Из письма В.П.Горчакову (октябрь — ноябрь 1822 г.).

...«В четвертой главе "Евгения Онегина" я изобразил свою жизнь»... — Из письма П.А.Вяземскому от 27 мая 1826 г. (цитата не вполне точна).

...А.Бестужев писал Пушкину... — 9 марта 1825 г.

С. 379. *...«равнодушием к жизни» и «преждевременною старостью души»...* — Из вышеупомянутого письма В.П.Горчакову.

С. 381. *«А стихотворец... с кем же равен он?..»* — «Домик в Коломне», V.

О Гумилеве (с. 383). — *В.* 1936. 19 сентября.

С. 383. *...издательство «Петрополис» выпустило две книжки его... «Гондла» и... «Чужое небо», первое издание которого вышло осенью 1912 года.* — Имеются в виду книги: Гумилев Н. Чужое небо: Третья книга стихов. Берлин: Петрополис, 1936; Гумилев Н.

Гондла: Драматическая поэма в четырех действиях. Берлин: Петрополис, 1936. Впервые «Чужое небо» было издано не осенью, а в начале 1912 г. (см.: Гумилев Николай. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. М.Д.Эльзона. Л., 1988. С. 561).

...«агитация в кронштадтские дни среди рабочих»... он даже не обвинялся. — Согласно опубликованным документам (Хлебников Олег. Шагреневые переплеты // Огонек. 1990. № 18. С. 13—16), Гумилеву инкриминировалось получение от Петроградской боевой организации 200 тысяч рублей для «технических надобностей», а также его обещание одному из участников ПБО в дни кронштадтского восстания «собрать активную группу из <...> бывших офицеров» и согласие на «попытку написания контрреволюционных стихов» (из свидетельских показаний Гумилева от 18 августа 1921 г.). О случайной встрече Гумилева на улице с арестованными кронштадтскими матросами вспоминал Н.Оцуп (см.: Оцуп Николай. Н.С.Гумилев: Воспоминания // *ПН.* 1926. 26 августа).

С. 384. *Первое появление Гумилева в литературе... объявлен «конец символизма».* — Гумилев дебютировал в печати ст-нием «Я в лес бежал из городов...» в сентябре 1902 г. в газете «Тифлисский листок». Ходасевич имеет в виду юношеский поэтический сборник Гумилева «Путь конквистадоров» (СПб., 1905). Под объявлением Брюсовым в 1905 г. «конца символизма» Ходасевич подразумевает, видимо, предисловие к книге стихов Э.Верхарна в переводах Брюсова, в котором Брюсов писал: «Круг развития той литературной школы, которая известна под названием “Новой поэзии”, можно считать замкнувшимся. Настало время подвести итоги поэтическому творчеству Европы за последние тридцать лет» (Верхарн Эмиль. Стихи о современности в переводе Валерия Брюсова. М., 1906. С. 3).

С. 385. *...Георгий Чулков выдумал мистический анархизм...* — В брошюре 1906 г. «О мистическом анархизме» Георгий Иванович Чулков манифестировал появление нового литературно-философского течения, основанного на идеях В.И.Иванова — «соборности» искусства, «реалистического символизма» и пр.; органом «мистического анархизма» стал издававшийся Г.И.Чулковым альманах «Факелы» (1906—1908). К «мистическому анархизму», вызвавшему оживленную полемику в символистских кругах, в разной степени были близки В.И.Иванов, А.А.Блок, С.М.Городецкий.

...«за нашу планету Землю». Акмеистами объявили Ахматову, Осипа Мандельштама, Кузьмину-Караваеву, Зенкевича. — Ходасевич цитирует один из первых акмеистических манифестов — статью С.М.Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии»: «Борьба между акмеизмом и символизмом <...> есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» (Аполлон. 1913. № 1. С. 48 (паг. 1-я)). Здесь же Городецкий относит к числу символистов Гумилева, Ахматову, М.Зенкевича и В.Нарбута. Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева (1891—1945), которая входила в 1-й «Цех поэтов» и чьи стихи появлялись на страницах «Аполлона», тем не менее к акмеистам не принадлежала. Ср.: «“Акмеистов” пока во

всем мире только шесть. Это — А.Ахматова, С.Городецкий, Н.Гумилев, М.Зенкевич, О.Мандельштам, В.Нарбут...» (Акмеизм // Заветы. 1913. № 5. С. 153).

О Сирине (с. 388). — *В*. 1937. 13 февраля.

Появлению статьи в печати предшествовала речь Ходасевича на парижском вечере Владимира Владимировича Набокова-Сирина (1899—1977) 24 января 1937 г. в зале Социального музея (см.: М. Вечер В.В.Сирина // *В*. 1937. 30 января). С конца 20-х годов Ходасевич становится одним из наиболее влиятельных и последовательных пропагандистов творчества Набокова — «серьезного писателя для серьезных читателей» (Ходасевич Владислав. Книги и люди. «Современные записки», кн. 58 // *В*. 1935. 11 июля). Историю дружбы и взаимных печатных отзывов Ходасевича и Набокова подробно проследил Д.Малмстад (*М-3*. С. 277—291); позже Набоков перевел на английский язык несколько ст-ний «крупнейшего поэта нашего времени», как он посмертно оценивал Ходасевича (см.: Сирин В. О Ходасевиче // *СЗ*. 1939. № 69. С. 262; см. также: New Directions in Prose and Poetry / Ed. by J.Laughlin. Norfolk, 1941. P. 597—600; Second Book of Russian verse / Ed. by C.M.Bowra. London, 1948. P. 91; Бахрах А. По памяти, по записям // Мосты, 1965. № 11. С. 243).

С. 388—389. *...эпилептическим минутам «высшей гармонии», о которых рассказывает Достоевский...* — Из романа Ф.М.Достоевского «Идиот» (1868).

С. 389. *...«расположение души к живейшему приятию впечатлений... и объяснению оных»...* — Из статьи А.С.Пушкина «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827).

«Рассветы» (с. 396). — *В*. 1937. 11 июня.

Лидия Давыдовна Червинская (1907—1990), чья поэзия считалась воплощением идеи «парижской ноты», выпустила до войны две книги стихов, о первой из которых (Приближение. Париж, 1934) Ходасевич писал: «У Червинской есть очень хорошие данные: несомненное дарование, изящный вкус. Есть, наконец, качество в особенности ценное: та подкупающая правдивость, которую нельзя подделать и которая невольно располагает читателя в пользу автора. <...> Глубокая растерянность и как бы даже усталость, не только человеческая, но и литературная, явно владеет автором, едва начинающим свое поприще. Стихи Червинской бледны и анемичны не только потому, что она хотела их такими сделать (нельзя отрицать и этого), но и потому, что иными они не могли выйти. Это произошло от *отсутствия литературного мировоззрения* <...> Стихи ее словно не знают, какими им быть <...> Бессилие Червинской не только ей принадлежит. Она лишь отважилась с наибольшей открытостью и своеобразным умением обнаружить то, что в разных степенях присуще огромному большинству ее поэтических сверстников, не столь откровенных или не столь чутких к собственному бессилию» (Кризис поэзии // *В*. 1934. 12 апреля). В.С.Яновский

вспоминал о Червинской 30-х годов: «Червинская жила в искусственном мире, искусственным бытом, искусственными отношениями. В результате ряда искусственных выдумок получалась ее весьма искусная, реальная поэзия» (*Яновский*. С. 230—231).

С. 401. *Автору человеческого документа можно сочувствовать... мстит ему забвением.* — Более концентрированно свои возражения сторонникам «человеческого документа» Ходасевич выразил в рец. на третью книгу альманаха «Круг»: «Подлинный человеческий документ (будь то дневник, письмо, мемуар или что-либо в этом роде) представляет собой не более как непосредственное свидетельство о психологическом факте (или о цепи фактов). Как всякий документ <...>, он должен обладать лишь двумя достоинствами: подлинностью и точностью. Как всякий документ, он представляет собой лишь материал для дальнейших заключений и обобщений. В качестве материала он может служить надобностям психолога, социолога, историка, художника и т. п., но сам по себе он не есть ни психологическое, ни социологическое, ни историческое, ни художественное произведение. <...> превращение искусства в изготовление человеческих документов в художественном смысле неправомерно, незаконно, потому что противно самому естеству художника. <...> Это все равно как если бы живописец, вместо того чтобы живописать груши и яблоки, стал бы выращивать их у себя в саду. Может быть, он стал бы отличным садовником и, следственно, — полезнейшим гражданином, но на скромное звание художника претендовать он уже не мог бы, и его продукты приносили бы человечеству не то насыщение, которого оно ждет от искусства» (*В*. 1938. 14 октября).

«Жребий Пушкина», статья о. С.Н.Булгакова (с. 402). — *В*. 1937. 3 сентября.

«Жребий Пушкина» — речь, прочитанная протоиереем С.Н.Булгаковым на торжественном заседании Богословского института в Париже 28 февраля 1937 г.; напечатана в журн. «Новый Град», 1937, № 12; вошла, вместе с двумя другими выступлениями на том же заседании (А.В.Карташева и В.Н.Ильина), в сб. «Лик Пушкина» (Paris: YMCA-Press, 1938; переиздан там же в 1977 г.; см. также: Пушкин в русской философской критике. М., 1990). Статья Ходасевича, ставшая его последним проблемным высказыванием о Пушкине, обнаруживает в то же время и сближение с формировавшимся особенно интенсивно в 30-е годы религиозно-философским направлением в понимании Пушкина, и непереходимую грань, отделявшую Ходасевича от этого направления. Помимо открытого разногласия в основном вопросе о соотношении образов пророка и поэта у Пушкина, можно отметить важные пункты в статье о. С.Булгакова, которые Ходасевич обошел в своем отклике, но по которым занимал иную позицию; таково в особенности отношение к «Гавриилиаде», о которой о. С.Булгаков писал, что она «представляет собой главный поэтический грех Пушкина (именно поэтический, а не эстетический, потому что эстетически она стоит на уровне его мастерства)» и даже

что, «кроме беспардонных эстетов (или тупоумных безбожников), все чтители Пушкина испустили бы вздох облегчения», если бы могли увериться в непринадлежности ее Пушкину. Ходасевич, автор статьи «О "Гавриилиаде"» (1918; см. в наст. томе), подтвердивший свое приятие поэмы (в которой он видел «сквозь соблазнительную оболочку кощунства <...> равномерно и широко разлитое сияние любви к миру, благоволение и умиление») в более поздней статье о пушкинских «кощунствах» (см. коммент. к статье «О "Гавриилиаде"»), попадал по этой характеристике в «беспардонные эстеты».

С. 403. *...стихотворение «Красавица (В альбом Г***)» отнюдь к ней не относится...* — Ст-ние вписано Пушкиным в альбом гр. Е.М.Завадовской (о чем упоминает и о. С.Булгаков в своей статье).

С. 404. *«Ум ищет Божества, а сердце не находит».* — Из ст-ния «Безверие» (1817).

В знаменитом письме... — Вероятно, к П.А.Вяземскому от апреля — первой половины мая 1824 г. из Одессы. В свое время (в статье «О "Гавриилиаде"») Ходасевич толковал это письмо довольно прямолинейно; теперь его понимание письма приблизилось к тому сложному анализу его как «свидетельства состояния религиозной мысли Пушкина», который дал в 1933 г. С.Л.Франк в статье «Религиозность Пушкина» (Путь. 1933. № 40; см. также: Франк С.Л. Этюды о Пушкине. Paris, 1987. С. 17—19); по-видимому, мы здесь находим у Ходасевича влияние этой работы Франка.

С. 406. *...Соловьев в своей чрезвычайно суровой и неприятно резкой статье...* — «Судьба Пушкина» (Вестник Европы. 1897. № 9; отд. изд. — СПб., 1898).

С. 407—408. *...«Нет, мне не жить... только умереть». ...«Что, кончено?» Его переспросили: «Что кончено?» — «Жизнь». — «Нет еще». — «О, пожалуйста, поскорее»...* — Неточный пересказ записки В.И.Даля о кончине Пушкина (см.: Щеголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина. 2-е изд. Пг., 1917. С. 201—202).

С. 408. «*Пал, оклеветанный толпой...*» — У Лермонтова: «оклеветанный молвой».

«Освобождение Толстого» (с. 409). — *В.* 1937. 1 октября.

С. 409. *...письма Пушкина к жене...* — Вестник Европы. 1878. № 1, 3.

...и поколотить Тургенева... — См. письмо И.С.Тургенева М.М.Стасюлевичу от 6 апреля (25 марта) 1878 г. (М.М.Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. III. С. 149).

С. 411. *«Доцент», «достоянием» которого...* — Из ст-ния А.А.Блока «Друзьям» (1908).

С. 412. *...«Освобождение Толстого».* — Бунин Иван. Освобождение Толстого. Париж, 1937.

С. 413. *...покойной Е.М.Лопатиной.* — Екатерина Михайловна Лопатина (1865—1935) — писательница, друг молодости Бунина,

хорошо знавшая семью Толстых. Ее рассказы — один из важных источников книги Бунина.

«Распад атома» (с. 414). — *В*. 1938. 28 января.

Отношение Ходасевича к поэту, прозаику, мемуаристу Георгию Владимировичу Иванову (1894—1958), с которым он был хорошо знаком по Дому искусств, было неизменно настороженным; см., напр., приводимые в мемуарах Терапиано советы Ходасевича: «Особенно опасайтесь Георгия Иванова. Не старайтесь заводить с ним близких отношений, иначе вам рано или поздно не миновать больших неприятностей... Он горд, вздорно обидчив, мстителен, а в своей ругани — убийственно зол» (*Терапиано*. С. 110). После «литературно-бытового» инцидента, описанного в тех же мемуарах Терапиано (с. 115), Г.Иванов выступает с резкой статьей, саркастически названной «В защиту Ходасевича», где он пишет о поэзии Ходасевича: «Как холоден и ограничен, как скуден его внутренний мир! Какая нещедрая и непевучая "душа" у совершеннейших этих ямбов. О да, Ходасевич "умеет рисовать"! Но что за его уменьем? Усмешка иронии или зевок смертной скуки...» (*ПН*. 1928. 8 марта); ср. в дневнике В.Н.Буниной от 8 января 1929 г.: «О Ходасевиче он (Г.Иванов. — *Коммент.*) сказал: он умен до известной высоты, и очень умен, но зато выше этой высоты он ничего не понимает» (Устами Буниных. Т. 2. С. 195). Ходасевич печатно отвечает на выпад Иванова через два года в связи с его скандальной рецензией на произведения В.Сирина-Набокова (Числа. 1930. № 1. С. 233—235): «Мы бы, впрочем, и не снизошли до спора с Г.Ивановым, статейка которого, наполненная непристойной бранью по адресу Сирина, подсказана причинами, слишком хорошо понятными литературным кругам. От изложения этих причин мы избавим наших читателей, но заметим вот что. Во главе большинства эмигрантских изданий стоят деятели политические, не всегда осведомленные по части мелких литературных дел.

Писатели, вроде Г.Иванова, этим нередко пользуются, чтобы в своих статейках делать "политику", сводить личные счеты и т. п.» («Числа» // *В*. 1930. 27 марта). Г.Иванов в том же году откликается насмешливой статьей «К юбилею В.Ф.Ходасевича» (Числа. 1930. № 2/3. С. 311—314), подписанной псевдонимом А.Кондратьев, который, по свидетельству Г.П.Струве, вскоре стал в русском Париже «секретом Полишинеля» (С т р у в е Глеб. Дневник читателя. Г.Иванов, В.Ходасевич и А.Кондратьев // Русская мысль. 1969. 30 января; см. также: С т р у в е Глеб. В.Ходасевич и Георгий Иванов // Новое русское слово. 1973. 15 июля). Формальное примирение Ходасевича с Ивановым произошло по инициативе Ю.Фельзена в феврале 1934 г. (см.: *Терапиано*. С. 123—124). Позже Ходасевич рецензировал книгу стихов Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (Париж, 1937): «Характерны для Георгия Иванова заимствования у других авторов, а в особенности — самый метод заимствований. <...> Георгий Иванов заимствует <...> стиль, манеру, почерк, как бы само лицо автора — именно то, что повторения не хочет и в

повторении не нуждается <...> И в то же время <...> в его стихах чувствуется нечто незаимствованное, неповторимое, действительно данное ему свыше. <...> Я говорю о замечательном, о непогрешимом вкусе, с которым исполнено решительно все, что написано Георгием Ивановым в стихах. Больше того: если те поэты, которые послужили ему первоисточниками, порой, в тяжком труде самообретения и самовысказывания, невольно погрешают против изящества, — Георгий Иванов, как бы лишенный их творческого смятения, имеет время их как бы исправить. <...> Противореча, быть может, себе самому, я бы даже решился сказать, что не изменяющее Иванову чувство почти возмещает ту самобытность, ту поэтическую первозданность, которой ему недостает. <...> По-видимому, там, где это чувство столь тонко развито, сама собой возникает поэзия, а за поэзией сама собой начинается личность поэта. Быть может, Георгию Иванову надо сделать лишь какое-то усилие, чтобы ее высвободить» («Отплытие на остров Цитеру» // *В.* 1937. 28 мая). Значительно позже, оценивая изменение своей поэтики на рубеже 40—50-х годов, Иванов писал Р.Гулю: «Не хочу иссохнуть, как иссох Ходасевич» (Иванов Георгий. 1943—1958. Стихи. Нью-Йорк, 1958. С. 11).

С. 414. *...зале Лас-Каз...* — Зал Социального музея на улице Лас-Каз, 5, где в 30-е годы постоянно проводились разнообразные эмигрантские собрания; в предвоенные годы — основное помещение для литературных вечеров русского Парижа. Видимо, Ходасевич имеет в виду выступление Д.С.Мережковского на обсуждении доклада Г.В.Адамовича «Русская литература за 20 лет (советская и эмигрантская)», прочитанного в зале Лас-Каз 2 декабря 1937 г. (см. аннотацию доклада — *ПН.* 1937. 30 ноября).

...подвергнуть ее смертной казни молчанием... — Ср. в одной из рецензий на книгу Иванова: «Книга, вероятно, найдет свой заслуженный интерес в качестве клинико-патологического случая для опытного психиатра. В острой форме негодования возникает вопрос о цели и назначении подобного не произведения, а просто странного литературного преступления» (Иегулов С. // Грань. 1939. № 2. С. 80).

...сто восемь лет тому назад сказано, что литература существует не для пятнадцатилетних девиц и не для тринадцатилетних мальчиков... — Из статьи А.С.Пушкина «Опровержение на критики» (1830).

С. 415. *...«за голубым голубком розовый летит голубок»...* — Из ст-ния «Облако свернулось клубком...» (Иванов Георгий. Отплытие на остров Цитеру. Париж, 1937. С. 103).

С. 416. *Пшибышевский* Станислав (1868—1927) — польский поэт, романист и драматург, один из самых влиятельных и популярных писателей европейского «модерна» в России 1900-х годов.

С. 417. *«Есть люди, способные до сих пор плакать над судьбой Анны Карениной... Они еще стоят на исчезающей вместе с ними почве».* — Иванов Георгий. Распад атома // *ЛО.* 1991. № 2. С. 88.

С. 418. ...*«Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?»*... — Там же. С. 93.

...*«танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины»... «из трехсот шестидесяти пяти праздников»... «из тридцати именин»*. — Там же. С. 92.

О советской литературе (с. 419). — *В*. 1938. 20 мая.

В одной из первых эмигрантских статей, посвященных советской литературе, Ходасевич писал: «Подчинение литературы большевицким надобностям, цензурные неистовства, изъятие старой литературы, намеренное понижение культурного уровня, шпионство, доносы, прислужничество, — вот очень сокращенный список того, что отравляет жизнь советской литературы, одних развращая морально и художнически, других выводя из строя. И если не все еще там задушено, то это свидетельствует лишь о чудесной выносливости, присущей русской литературе всегда и везде. И она еще там жива, опять-таки, не *благодаря* тому, что находится в СССР, а *несмотря* на то» (Там или здесь? // *Д*. 1925. 18 сентября). Ходасевич, в разное время посвятивший отдельные статьи А.Н.Толстому, Ю.К.Олеше (которого выделял среди нового поколения советских писателей), М.М.Зощенко, М.А.Булгакову, Д.А.Фурманову и другим писателям, живущим в Советском Союзе, выступал и с общими обзорами положения дел в советской литературе (см., напр.: Письмо // *В*. 1927. 29 сентября; Литература и власть в сов. России // *В*. 1931. 10, 15, 17, 22 декабря; Литературная резолюция ЦК // *В*. 1932. 2 мая; Съезд советских писателей // *В*. 1934. 13 сентября; Литературные вредители // *В*. 1937. 6 августа; Право на конфликт // *В*. 1938. 30 сентября; Орденоносцы // *В*. 1939. 17 февраля).

С. 419. *«Понял. Мы в раю»*. — Из ст-ния В.Я.Брюсова «Два голоса» (1905).

Гулливер — общий псевдоним Ходасевича и Н.Н.Берберовой, которым они, начиная с 5 января 1928 г., подписывали еженедельную «Литературную летопись», посвященную в основном новинкам советской литературы, которую они вели совместно вплоть до 1939 г. Об истории этого псевдонима и степени участия Ходасевича в создании «Литературной летописи» см. обоснованную гипотезу Д.Малмстада (Малмстад Д. Единство противоположностей: История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака // *ЛО*. 1990. № 2. С. 58).

С. 420. *Нам, всегда стоявшим за право художника иметь любое представление о мире... по коренным вопросам*. — Ср. с написанной в 1921 г. во многом с противоположных политических позиций, но с точки зрения того же эстетического императива рец. Ходасевича на книгу кн. Ф.Н.Касаткина-Ростовского «Голгофа России» (Ростов-на-Дону, 1919): «Эта книга — один из отголосков нашей белой эмиграции. Рецензенту легко было бы привести из "Голгофы России" несколько отрывков и обрушиться на автора за его беспросветно золотопогонную идеологию. Но это значило бы

ломиться в открытую дверь. Предоставим князю быть каким ему угодно гражданином и только посмотрим, каков он поэт... Оговариваюсь: я не мыслю поэта, не приемлющего революции, — но хорошего стихотворца мыслю» (Книга и революция. 1921. № 7. С. 59).

С. 421. *«Недоуменье, принужденье...»* — Из ст-ния Е.А.Баратынского «Смерть» (1828). У Баратынского — «условье».

...рассказ молодого автора А.Кучерова «Потерянная любовь». — Рассказ будущего автора повести «Служили два товарища...» — Анатолия Яковлевича Кучерова (1907—1968) — появился в № 3 за 1938 г. ленинградского литературно-общественного ежемесячника «Литературный современник» (1933—1941).

«Тайна Императора Александра I» (с. 426). — *В.* 1938. 5 августа.

Лев Дмитриевич Любимов (1902—1976), по поводу книги которого написана статья, — журналист, искусствовед, историк, мемуарист, впоследствии (1948) — репатриант, автор книги воспоминаний «На чужбине» (1957).

С. 426. *...гроб одного из них... вознесенный на катафалк рядом с гробом неверной его жены...* — Торжественное перезахоронение Петра III, произведенное Павлом I при его вступлении на престол; гроб Петра III был перенесен из Александро-Невского монастыря в Петропавловский собор и 18 декабря 1796 г. предан там почетному погребению вместе с гробом Екатерины II, свергнувшей своего мужа в 1762 г. (см.: Шумигорский Е.С. Император Павел I. СПб., 1907. С. 89; кн. Шумигорского, по заключению А.Л.Зорина, была основным источником для работы Ходасевича над темой Павла I. — См. ниже, сл. примеч.; см. также письмо Б.А.Садовскому от 2 мая 1913 г. в т. 4 наст. изд.).

С. 428. *...всю трагедию можно было бы назвать «Павел».* — К Павлу I как ключевой фигуре «художественного замысла» русской истории у Ходасевича с молодости был повышенный интерес. В 1913 г. он начал работу над книгой о Павле; фрагмент ее опубликован А.Л.Зориным в кн.: Ходасевич В. Державин. М., 1988. С. 233—249; см. там же об этой работе Ходасевича во вступ. статье и примеч. А.Л.Зорина (С. 8—10, 321—324).

С. 430. *Самая мысль — искать новых сведений об Александре I и Федоре Кузьмиче в эмиграции...* — Л.Д.Любимов во многом построил свое исследование проблемы Федора Кузьмича на сведениях, собранных им в эмиграции от многих лиц, принадлежавших в прежней России к придворным кругам: он ссылается как на печатные материалы, так и на неопубликованные воспоминания (генерал-майора свиты П.А.Княжевича), а также на беседы с вел. князьями Борисом Владимировичем, Андреем Владимировичем, Дмитрием Павловичем, княгиней Надеждой Петровной, графиней А.И.Шуваловой и на собранные по переписке свидетельства проф. И.А.Стратонова, Н.Н.Шебеко, В.С.Арсеньева, графини М.А.Келлер и других

лиц (см.: Любимов Лев. Тайна Императора Александра I. Париж, 1938. С. 173—214).

«Наедине» (с. 433). — *В*. 1938. 8 июля.

Смоленский Владимир Алексеевич (1901—1961) — один из самых известных поэтов русского Монпарнаса, «любимец публики, посещающий вечера поэзии» (Шаховская З. Отражения. С. 55), считался и сам считал себя учеником Ходасевича (см.: Смоленский В. Мысли о Владиславе Ходасевиче // *В*. 1955. № 41. С. 99—102); посвятил Ходасевичу ст-ние «Все глуше сон, все тише голос...» (Смоленский В. Наедине. Париж, 1939. С. 52). Входил в группу «Перекресток». Верный своим антибольшевистским убеждениям, после оккупации обвинялся в коллаборационизме. Умер от тяжелой болезни горла. О первой поэтической книге Смоленского «Закат» (Париж, 1932) Ходасевич писал: «Можно сказать, что Смоленскому посчастливилось написать книжку, чрезвычайно показательную для его поэтической эпохи. Но сама эта эпоха представляется мне глубоко несчастной. <...> "У Смоленского нет идеала", — сказал бы старинный критик — и был бы, к несчастию, прав. Без любви, без веры, без надежды, Смоленский, в числе многих других молодых поэтов, обречен не злобе, не гневу, не отвращению <...>, но страшной опустошенности и подавляющей скуке. <...> Стихи Смоленского очень умелы, изящны, тонки, — по нынешним временам даже на редкость. Вкус никогда (или почти никогда) не изменяет ему. Вся его поэтика мне, пожалуй, особенно близка и понятна по многим причинам. Но все-таки и она закатная, отраженная. Смоленский принимает ее готовой от поэтов самого недавнего прошлого, но от людей совершенно иного душевного строя и иных мыслей» («Закат» // *В*. 1932. 7 января). Ср. позднейшие отзывы Ходасевича о поэзии Смоленского: в рец. на № 7/8 «Чисел»: «...тончайшие, исполненные подлинного чувства, умно-сдержанные стихи В.Смоленского» (*В*. 1933. 5 января); в рец. на кн. LI *СЗ* Ходасевич, одобряя в новых стихах Смоленского «волю к развитию», отмечал: «...он, видимо, ищет освободиться от некоторых влияний, которыми отмечено большинство его прежних пьес» (*В*. 1933. 6 апреля). В 1935 г. Ходасевич писал о Смоленском: «За четыре года со времени выхода его первого сборника "Закат" Смоленский значительно вырос поэтически, стал зрелее и серьезнее. Почти отделался он от старых своих недостатков — излишнего пафоса и самоупоения. Отошел он и от декоративного реквизита, от "выдуманных миров". Теперь Смоленский пишет о жизни, простой, грубой, горькой, но живой. Сами стихи его стали суше и горше, но во многом пронзительнее, формально же разнообразнее и попросту своеобразнее» (Вечер В.Смоленского // *В*. 1935. 5 декабря).

С. 433. *...статье о «Двадцати двух» поэтах...* — Двадцать два // *В*. 1938. 17 июня.

...о новой книге Ладинского... писал Ю.В.Мандельштам... — Мандельштам Ю. Стихи о Европе // *В*. 1937. 2 июля.

С. 434. *«Уходи навсегда, исчезай без следа в темноте...»* — Смоленский В. Наедине. Париж, 1939. С. 51.

С. 435. *...Г.В.Адамович меня обвинял...* — См. коммент. к статье «Новые стихи».

С. 436. *...некоторая напрасная красивость его стихов... Эту черту заметил в нем Адамович...* — См.: «Стихи Смоленского до крайности меланхоличны. Они действительно "закатны". Поэт не живет, поэт "перманентно" умирает. <...> Правда, все это похоже на какие-то искусные, романтически-померкшие, театральные декорации» (Адамович Георгий. Стихи В.Смоленского // *ПН*. 1932. 21 января). Сам Ходасевич позже писал о «смеси трагизма с самолюбованием» в стихах Смоленского («Современные записки», кн. 63 // *В*. 1939. 24 марта). О патетичности, декламативности, «благополучности» трагизма Смоленского см. также: Гомолицкий Л. Арион. Париж, 1939. С. 15, 19.

Театр Станиславского (с. 438). — *В*. 1938. 19 августа.

Статья является откликом на известие о смерти К.С.Станиславского 7 августа 1938 г.

С. 438. *...в Охотничьем клубе... «Потонувший колокол»...* — Имеется в виду основанное в 1888 г. К.С.Станиславским, А.Ф.Федотовым, Ф.П.Комиссаржевским и Ф.К.Сологубом Общество искусства и литературы, спектакли которого проходили в здании на углу Тверской улицы и М. Гнездниковского переулка. Летом 1890 г. «здание перешло Охотничьему клубу, а мы ушли в маленькое помещение, репетиционное, где работали все время, а спектакли исполняли для членов этого клуба» (Станиславский К.С. Об искусстве театра. М., 1982. С. 82—84). Впервые спектакль по драме Г.Гауптмана «Потонувший колокол» был поставлен Обществом искусства и литературы 27 января 1898 г. в помещении Русского Охотничьего клуба. 19 октября 1898 г. спектакль был возобновлен Художественно-общедоступным театром.

...«Царь Федор Иоаннович». — Премьера пьесы А.К.Толстого «Царь Федор Иоаннович» состоялась 14 октября 1898 г. Спектакль имел огромный успех, был сыгран 666 раз.

...«Ричарда III», не то «Макбета», я видел Ермолову в «Орлеанской Деве». — Трагедия В.Шекспира «Макбет» была поставлена в Малом театре в 1890 г. (новая постановка — в 1914 г.), «Ричард III» — в 1897 г. (см.: Зограф Н. Малый театр в конце XIX — начале XX века. М., 1966. С. 108—111). Роль Иоанны д'Арк в трагедии Ф.Шиллера «Орлеанская Дева» считается одной из главных ролей в творчестве Марии Николаевны Ермоловой (1853—1928). Постановка «Орлеанской Девы» была впервые осуществлена на сцене Малого театра в 1884 г.; в 1893 г. спектакль был возобновлен с М.Н.Ермоловой в главной роли (см. об этой роли в кн.: Дурылин С.Г. Мария Николаевна Ермолова. 1853—1928: Очерк жизни и творчества. М., 1953. С. 168—202).

...М.Ф.Андреева — княжна Мстиславская... — Мария Федо-

ровна Андреева (урожд. Юрковская, в замуж. Желябужская; 1868—1953), в будущем — жена М.Горького, играла княжну Мстиславскую в постановке «Царя Федора Иоанновича» лишь в сезон 1898/99 г.; позже эту роль в спектакле МХТ исполняли Н.Ф.Скарская, А.К.Тарасова и др.

С. 439. *...в «Юлии Цезаре»... признал и сам Станиславский в своих воспоминаниях.* — К.С.Станиславский писал по поводу постановки шекспировской трагедии «Юлий Цезарь» в МХТ (1903): «Спектакль "Цезарь" имел огромный успех, но главным образом благодаря режиссерской постановке и игре В.И.Качалова, который создал превосходный образ Цезаря. В области же артистической работы других актеров снова произошел вывих. Мы не смогли бороться с постановкой и снова сошли с линии интуиции и чувства на линию историко-бытовую» (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 265). Ср. признание Станиславского по поводу постановки Шекспира: «Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем...» (Там же. С. 346).

...«Пушкинском спектакле»... — Премьера «Пушкинского спектакля» состоялась в марте 1915 г. Декорации к спектаклю были сделаны по рисункам А.Н.Бенуа, который вместе со Станиславским и В.И.Немировичем-Данченко был одним из режиссеров спектакля.

С. 440. *«Снегурочку» он поставил одновременно с Новым театром...* — «Снегурочка» А.Н.Островского — один из трех «сказочных» спектаклей, осуществленных режиссером А.П.Ленским на сцене филиала Малого и Большого театров — Нового театра (1898—1907), с которым Ленский сотрудничал до 1903 г. «Снегурочке», премьера которой состоялась 8 сентября 1900 г., предшествовали «Сон в летнюю ночь» (1899) и «Разрыв-трава» (1901). После премьеры «Снегурочки», полемичной по отношению к принципам бытовой иллюстративности в спектаклях Художественного театра, критик Н.Эфрос писал: «В центре театральных интересов сезона оказался Новый театр. До сих пор он не был в большой чести у публики. Ему не поверили, газеты сделали его главной мишенью зубоскальства... Теперь театр пробил дорогу среди недоверия, презрения и злобы. Победу одержала "Снегурочка"» (Старик. Из Москвы // Театр и искусство. 1900. № 38; цит. по кн.: Зограф Н. Александр Павлович Ленский. М., 1955. С. 297). Премьера «Снегурочки» в Художественном театре (режиссеры К.С.Станисловский и А.А.Санин) состоялась примерно через две недели после спектакля Ленского — 24 сентября 1900 г. (тот же театральный рецензент сравнивал две постановки сказки Островского не в пользу Художественного театра: -ф- [Эфрос Н.Е.]. «Снегурочка» // Новости дня. 1900. 27 сентября). Театральная сказка М.Метерлинка «Синяя птица», права первой постановки которой автор передал Художественному театру, была

поставлена на его сцене в 1908 г. (режиссеры К.С.Станиславский, Л.А.Сулержицкий, И.М.Москвин).

...символические пьесы Ибсена оказались театру «не по силам»... он не сумел «познать и впитать в себя их духовное содержание». — Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 1. С. 218—219. См. также о неудачах МХТ с драмами Ибсена в кн.: Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1898—1907. М., С. 135—146.

Пьесы Леонида Андреева... — Мистерия Л.Н.Андреева «Жизнь человека» была поставлена на сцене МХТ в 1907 г. (режиссеры К.С.Станиславский, Л.А.Сулержицкий), «Анатэма» — в 1909 г. (режиссеры В.И.Немирович-Данченко, В.В.Лужский).

С. 441. *...Артем, Германова, Качалов, Книппер, Лилина, Лужский, Москвин, Вишневский, Самарова.* — Ходасевич перечисляет ведущих актеров МХТ первой трети XX в.: Артема (Артемьева) Александра Родионовича (1842—1914), Германову Марию Николаевну (1884—1940), Качалова (Шверубовича) Василия Ивановича (1875—1948), Книппер-Чехову Ольгу Леонардовну (1868—1959), Лилину (Перевощикову) Марию Петровну (1866—1943), Лужского (Калужского) Василия Васильевича (1869—1931), Москвина Ивана Михайловича (1874—1946), Вишневского (Вишневецкого) Александра Леонидовича (1861—1963), Самарову (Грекову) Марию Александровну (1852—1919).

С. 442. *Никто из них, кроме М.Н.Германовой, не умел читать стихи.* — Эмигрировавшая в 1919 г., М.Н.Германова часто выступала в Париже с вечерами чтения стихов (см.: Л. Д. Л. Беседа с М.Н.Германовой // *В.* 1928. 13 марта); в частности, 7 ноября 1931 г. принимала участие в вечере памяти Александра Блока в «Союзе деятелей русского искусства», на котором вступительное слово сказал Ходасевич.

С. 443. *...таковы пьесы Тургенева, отчасти Гамсуна.* — В МХТ были поставлены пьесы И.С.Тургенева «Месяц в деревне» (1909), «Провинциалка» (1912), «Где тонко, там и рвется» (1912) и пьесы К.Гамсуна «Драма жизни» (1907), «У царских врат» (1909), «У жизни в лапах» (1911).

...год тому назад мы в этом убедились воочию. — Ходасевич имеет в виду гастроли МХАТа с 4 по 25 августа 1937 г., во время Парижской всемирной выставки, в Театре Елисейских полей. МХАТ привез в Париж три спектакля: «Враги» М.Горького, «Любовь Яровая» К.Тренева, «Анна Каренина» Л.Толстого (одобрительные рец. на гастроли в «левой» французской прессе собраны в кн.: Московский Художественный театр в советскую эпоху: Материалы и документы. 2-е изд., доп. М., 1974. С. 413—425). Ходасевич посвятил парижским спектаклям МХАТа три статьи (Художественный театр. Вечер первый: «Враги» М.Горького. Второй вечер: «Любовь Яровая» К.Тренева // *В.* 1937. 13 августа; Художественный театр. Третий вечер: «Анна Каренина» // *В.* 1937. 20 августа; Послесловие // *В.* 1937. 17 сентября). В первой из этих статей Ходасевич писал: «Общее впечатление получается такое, что перед нами уже не только не

прежний Художественный театр, но и вообще не тот театр, а какой-то другой, далеко не лишенный оттенков провинциальности, а то и просто балагана. Скорее чувствуется в нем *влияние* Художественного театра, нежели то, что это и есть сам Художественный театр. Это и есть самое грустное. В сущности, не то печально, что Художественный театр явственно огрубел и снизился, а то, что он сам стал собственным эпигоном, что он утратил драгоценнейшее из всего, что у него было, — дар искания, новизны, напряженного творчества».

«Умирание искусства» (с. 444). — *В.* 1938. 18 ноября.

«Умирание искусства» — первая книга художественного и литературного критика и эссеиста Владимира Васильевича Вейдле (1895—1979); французский перевод книги вышел раньше русского издания: Weidlé W. Les abeilles d'Aristée: Essai sur le destin actuel des lettres et des arts (Пчелы Аристея: Очерк современных судеб литературы и искусства). Paris, 1936; Вейдле В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937; новое отечественное издание книги: СПб.: Axiõma, 1996.

С. 447. *«И одной пятой своею...»* — Из ст-ния Е.А.Баратынского «Ахилл» (1841).

С. 448. *...«средний европеец» нашего времени.* — См. вступительную статью к наст. изд. (т. 1). «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» — историко-философское сочинение Константина Николаевича Леонтьева (1831—1891), писавшееся в 70—80-е годы и оставшееся после автора в рукописи; напечатано в 1912 г. в т. 6 Собр. соч. К.Н.Леонтьева.

«Казаки» (с. 449). — *В.* 1939. 13 января.

С. 453. *...маячат образы «Утра помещика»...* — Хронологическая неточность: «Утро помещика» (1856) написано за несколько лет до первой главы «Казаков», возникшей, как угадал Ходасевич, на поздней стадии осуществления замысла (не ранее 1860 г.; см. статью Л.Д.Опульской «Творческая история "Казаков "» в издании повести в серии «Литературные памятники» (М., 1963. С. 381—382)).

Богданович (с. 455). — *В.* 1939. 20 января.

Автор обработал для этой статьи свою давнюю «вступительную заметку» к изданию «Душеньки» в серии «Универсальная библиотека» (М., 1912).

С. 455. *...говорит его биограф...* — Н.М.Карамзин в статье «О Богдановиче и его сочинениях» (Вестник Европы. 1803. № 9). Ходасевич, видимо, цитирует ее по «Сочинениям Богдановича» (М., 1818. Ч. I. С. 14—16), на которые он далее ссылается.

С. 459. *...трехтомное собрание русских пословиц.* — Русские пословицы, собранные Ипполитом Богдановичем. Ч. 1—3. СПб., 1785. Пословицы здесь переложены в стихи и распределены по нравоучительным рубрикам.

Ходасевич В.Ф.

Х 69 Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. — М.: Согласие, 1996. — 576 с.

ISBN 5—86884—043—7 (Т. 2)
ISBN 5—86884—041—0

Настоящее четырехтомное Собрание сочинений Владислава Фелициановича Ходасевича (1886—1939) — первое столь представительное издание творческого наследия выдающегося поэта, прозаика, критика, мемуариста, литературоведа. В него вошли все книги, как поэтические, так и в прозе, изданные Ходасевичем при жизни, а также большой массив произведений, не собранных автором в книги, рассеянных по газетам и журналам русского зарубежья. Впервые в сочинения Ходасевича включены его письма, солидный объем которых завершает издание.

Во втором томе представлены впервые публикуемая Записная книжка (1922), книга «Статьи о русской поэзии» (1922) и литературно-критические работы В.Ф.Ходасевича эмигрантского периода.

Х $\frac{4603020101—017}{8Д1(03)—96}$ ББК 83.3Р7

На фронтисписе: В.Ф.Ходасевич. Портрет работы Н.А.Андреева. Берлин, 1922.

ВЛАДИСЛАВ ФЕЛИЦИАНОВИЧ ХОДАСЕВИЧ

Собрание сочинений в четырех томах

Том второй

Технический редактор *Е.Н.Волкова*
Корректоры *И.В.Леонтьева, И.А.Филатова*

Сдано в набор 29.04.96. Подписано в печать 10.10.96.
Формат 84 × 108 1/32. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 30,24. Уч.-изд. л. 33,55.
Заказ № 1260.

АО «Согласие».
113054, Москва, ул. Бахрушина, 28.

АО Типография «Новости».
107005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.